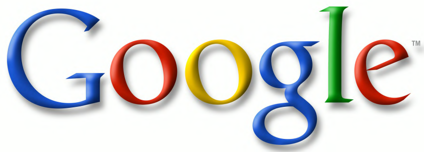
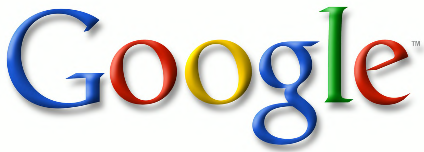
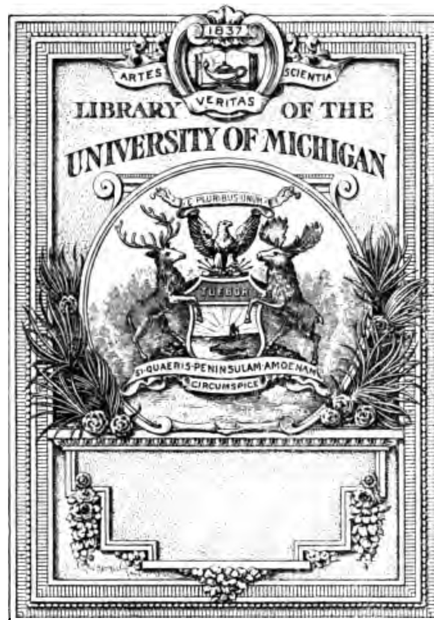
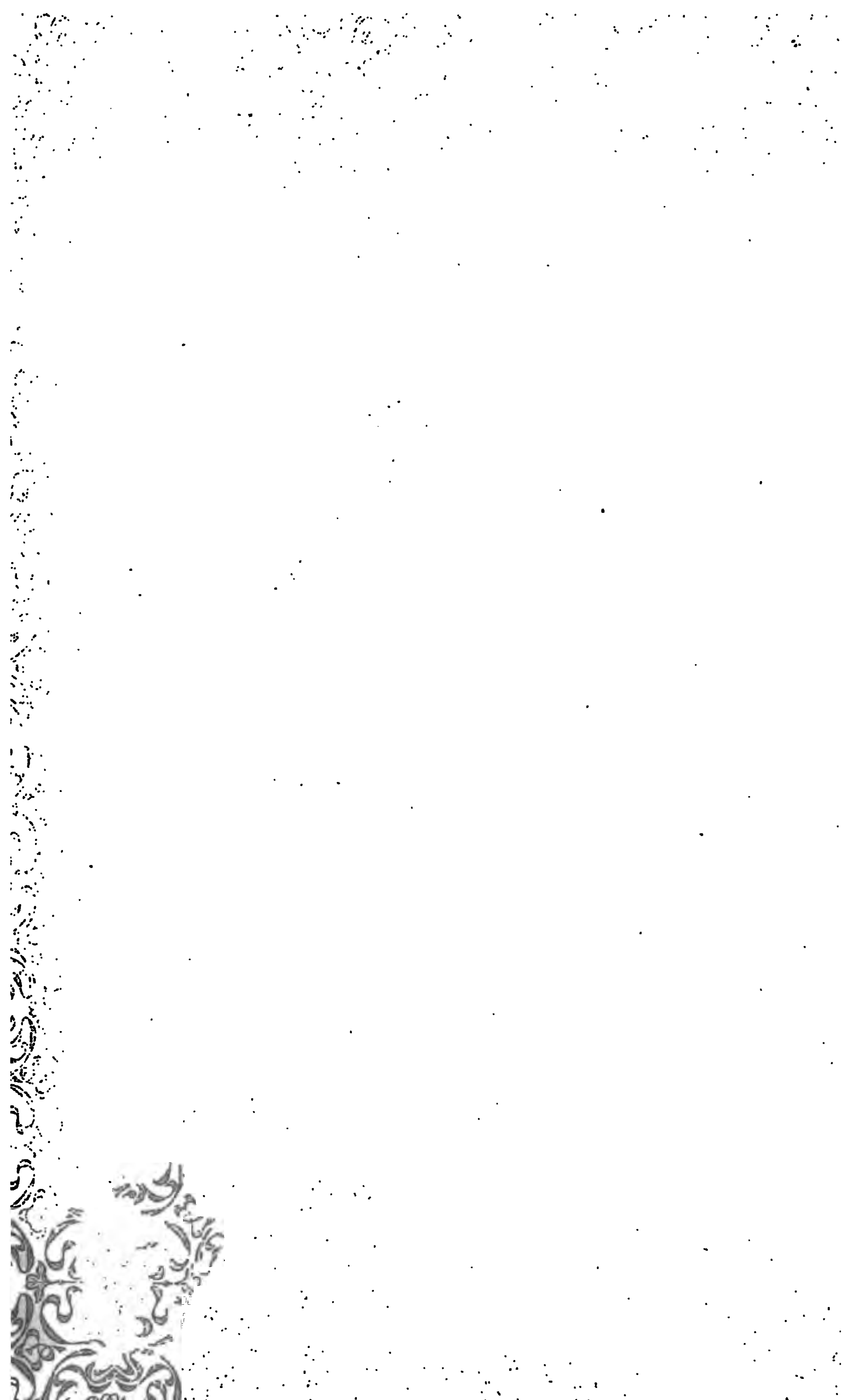





1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE





Grillparzer und das Neue Drama

Eine Studie

von

Dr. O. E. Lessing

München und Leipzig
R. Piper & Co.
1905

August Sauer

zugeeignet

Vorwort.

Es war das Lebensziel Friedrich Hebbels, die Grundlagen für eine neue Tragödie zu schaffen. Diese sollte, über die Tragödie Shakespeares hinausgehend, nicht nur den Konflikt des Individuums mit der Idee darstellen, sondern die Dialektik in die Idee selbst hineintragen, die Berechtigung der Idee debattieren. Als Hebbel diesen Gedanken aussprach, war er sich in dem anregenden Verkehr mit Felix Bamberg über den philosophischen Gehalt seiner Jugendwerke klar geworden. Er war durch Bamberg gründlicher, als in Heidelberg und München, in die leitenden Ideen der zeitgenössischen Philosophie eingeführt worden und hatte so, ohne eigentliches Fachstudium, einen tiefen Einblick in das Wesen des Hegelschen Systems gewonnen. Anders lässt sich Hebbels Theorie vom Neuen Drama nicht erklären, wenn auch Arno Scheunert annehmen möchte, dass Hebbel durch eigenes Nachdenken auf seine philosophischen Ideen kam. Jedenfalls ist die Dialektik, von der Hebbel spricht, nichts anderes, als das Prinzip der Dialektik Hegels, der Entwicklung zu neuem Höherem aus Satz und Gegensatz. Dieses Prinzip, auf die Tragödie angewandt, musste notwendig revolutionär wirken. Hatte die alte Tragödie gezeigt, dass das Individuum im Kampfe mit der „Welt-

ordnung", einem unveränderlichen Sittengesetz, unterliegen muss, so weicht in der neuen Tragödie der Einzelne dem Ganzen, damit dieses sich reiner und freier entfalten kann. Auf den Trümmern der untergehenden Welt baut sich eine neue, höhere auf. In der alten Tragödie bildet das Individuum den Brennpunkt, worin sich die Strahlen der Idee treffen; in der neuen Tragödie entwickelt sich erst die Idee zum Pol, dem das Individuum zustrebt. In der alten Tragödie erleben wir das Werden und Vergehen einer Sonderexistenz; in der neuen Tragödie spiegelt sich die Entwicklung der Menschheit, die wie der Phönix immer wieder untergeht und neu verjüngt aufersteht. Insofern die alte Tragödie im Untergang des „Helden" ihren Endzweck erreicht, ist sie individualistisch. Insofern die neue Tragödie im Untergang der Einzelexistenzen nur Durchgangsstadien der fortlaufenden Entwicklung des Ganzen sieht, ist sie kollektivistisch. Jene ist der künstlerischen Endstimmung nach vorwiegend pessimistisch, diese ist prinzipiell optimistisch. — Die Ausdrücke „individualistisch" usw. decken sich nicht ganz mit dem gewöhnlichen Sprachgebrauch; ich wende sie an in Ermanglung besserer. Was damit gemeint ist, wird hoffentlich aus den folgenden Ausführungen hervorgehen.

Da die kollektivistische Tragödie immer im grossen Zusammenhang des Weltdramas, als ein Stück Entwicklungsgeschichte der Menschheit, gedacht erscheint, nie durch das Individualgeschick begrenzt ist, muss sie als kosmisches Drama, als das „Neue Drama" schlechtweg, bezeichnet werden. — Das Ideal dieses Neuen Dramas hat Hebbel selbst eigentlich nur in der Agnes Bernauer in Gyges und sein Ring und Moloch ganz verwirk-

licht. In den übrigen Dramen seiner Wiener Zeit wird das Aufsteigen einer neuen Welt zwar am Schlusse angedeutet, aber nicht dargestellt. Jedoch sind auch diese Werke notwendige Voraussetzungen zu dem Ideal, das erreicht werden soll. Je vollkommener die einzelnen Individuen sind, um so wirksamer wird die Dialektik der Idee in ihnen zum Austrag gebracht werden können; um so überzeugender und nachhaltiger wird die Entscheidung des Kampfes sein. Das tragische Geschick von einigen der wichtigsten Charaktere — von den oben genannten Dramen also abgesehen — Mariamne, Siegfried, Rüdeger hat mit der traditionellen tragischen „Schuld" nichts zu tun. Diese Gestalten, wie auch Genoveva, Rhodope, Agnes, gehen einfach deswegen zugrunde, weil sie ganz sie selbst sind. Ihr blosses Dasein ist ihr Geschick. Bei ihrem Sein und Vergehn handelt es sich nicht um Fragen zeitlicher Moral, sondern um die eine Frage der Zweckmässigkeit, der absoluten Notwendigkeit im Verhältnis zur dramatischen Idee.

Dieselbe Entwicklung wie Hebbel, von der tragischen „Schuld" über die dem Individuum immanente Tragik zum Neuen Drama, hat auch Grillparzer durchlaufen. Dieser Entwicklung suche ich im folgenden nachzugehen. Eine Wiederholung alles dessen, was bereits oft und gut gesagt worden ist, besonders biographischer Daten, habe ich tunlichst vermieden. Es ist meine Überzeugung, dass die Literaturgeschichte bis in die neueste Zeit herein Grillparzers Werke allzusehr im Hinblick auf das Unglück seines Lebens zu erklären pflegte. Man vergass, dass grosse Künstler sich in ihrer Kunst über persönliches Leid erheben, und legte in die Werke einen Pessimismus

hinein, den man in der Person des Dichters zu erkennen glaubte. Es schien mir, dass Grillparzer an seine eigenen Kritiker dachte, als er sagte: „An dem Schriftsteller mehr Anteil zu nehmen, als an seinen Schriften, ist eine sentimental verhätschelnde Manier, die nur dazu dient, verunglückte Halbgenies mit dem Troste zu erquicken, was sie alles Erstaunliches geleistet hätten, wenn Zeit und Umstände ihnen günstig gewesen wären." Grillparzer hat es nicht nötig, dass man ihn verhätschelt. Aus dem schwülen Dunkel seiner Lebensschicksale erheben sich seine Werke zu lichten Höhn. Diese Bemerkung wäre überflüssig, wenn die Einleitung August Sauers zur zwanzigbändigen Ausgabe in ihrem vollen Werte anerkannt würde. Aber die Schätze dieses in seiner konzentrierten Fülle unvergleichlichen Werkes werden wohl in allen Einzelheiten immer wieder ausgebeutet: der Gesamtauffassung Sauers vom Dichter pflegt man vorsichtig auszuweichen.

Meine Ausführungen gehen von einem einzigen Gesichtspunkte aus; von der Darstellung des Tragischen. Es war mein Wunsch, zu der Monographie Volkelts und zu den einschlägigen Abschnitten von Emil Reichs Buch „Grillparzers Dramen" eine Art Ergänzung zu bieten. Wo ich in der Auffassung mit beiden zusammentreffe, hoffe ich doch, wenn auch nur durch konsequentere Durchführung der Grundgedanken, meine Selbständigkeit zu erweisen. So besonders in dem Abschnitt über Libussa und Jüdin von Toledo, der sich mit Emil Reichs Erörterungen nahe berührt. Auch Ehrhard-Neckers Biographie bin ich zu Dank verpflichtet, vor allem in dem Abschnitt über die Sappho.

Dass ich Ahnfrau und Traum, ein Leben fast völlig übergehe, hat seinen Grund im Thema der Arbeit. Ich will nicht die poetischen Reize, die beide Stücke unstreitig besitzen, in Abrede stellen. Ich glaube nur, dass weder das eine noch das andere Elemente enthält, die in die Zukunft weisen. Die Abschnitte über Sappho und Ein treuer Diener seines Herrn habe ich mit einigen Kürzungen aus dem Euphorion, wo sie 1901 und 1903 erschienen, herübergenommen und in den Zusammenhang gerückt.

Wenn ich gewagt habe, auf die Beziehungen Grillparzers zu Hegel hinzuweisen, so möge man mich damit entschuldigen, dass, abgesehen von gelegentlichen Bemerkungen bei Volkelt und Redlich (Grillparzers Verhältnis zur Geschichte), Vorarbeiten von Fachmännern gänzlich fehlen. Jodl scheint mir Hegels Einfluss sehr zu unterschätzen (Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft VIII).

Was den Anhang betrifft, so war es nicht meine Absicht, dramatische Werke, die bereits vergessen sind, wieder auszugraben, nur weil Hebbels Gedanke vom Neuen Drama auf sie hätte Anwendung finden können: z. B. Zacharias Werners und Gutzkows Dramen. Ich versuchte nur, den Massstab Hebbels an Werke zu legen, die ihre Lebenskraft erwiesen haben. Bei der modernen Literatur, wo noch alles im Fluss ist, war es ein anderer Fall. Hier, glaube ich, würde die Anwendung jenes höchsten Massstabes viel zur Klärung des Urteils beitragen.

München, Ende April 1904.

Otto Eduard Lessing.

I. Die Anfänge.

Sappho.

„Meine Nachahmungssucht übersteigt allen Glauben. Alle meine Ideen formen sich nach jüngst Gelesenem.“ Diese Worte, die Grillparzer im Jahre 1809 in sein Tagebuch schrieb, gelten noch von der Ahnfrau, so gut wie von den jugendlichen Versuchen, Blanka, Robert, Spartakus, Alfred. Es sind unklare Stimmungen, oft durch persönliche Erlebnisse, meist aber durch Lektüre hervorgerufen; keine tiefgehenden Lebenserfahrungen, was nach den verschiedensten Mustern, Shakespeare, Calderon, Lessing, Goethe, Schiller, in dramatische Form gebracht erscheint. Nur an Einzelheiten der Sprache und des Stils zeigt sich eigenartiges Talent, da und dort im dramatischen Bau hervorragendes Geschick. Die Fassung der tragischen Probleme ist durchaus konventionell. Zwischen Müllners Schuld und Grillparzers Ahnfrau ist nur ein Grad-, kein Wesensunterschied. Das eine ist so wenig eine Tragödie, wie das andere. Den ersten Versuch, einem tragischen Problem wirklich auf den Grund zu gehen, bildet die Sappho. Aber auch diese ist, genau besehen, nur eine Talentprobe ohne selbständigen Wert für die Weltliteratur, epochemachend nur für ihren Schöpfer.

Hatte Grillparzer mit der Ahnfrau, durch die Nachahmung Calderons und Müllners, die Technik äusserlicher Romantik überwunden, so überwand er in der Sappho, als Schüler Goethes und Schillers, die Äusserlichkeiten des klassischen Stils. Aber die glänzende Form hatte noch Risse im Innern des Werkes zu verdecken. Noch war Grillparzers Hand zu schwach für die strenge Konsequenz einer tragischen Verwicklung. Noch führte ihn die augenblickliche Stimmung irre: wo er mit logischer Schärfe die einmal aufgeworfenen Fragen hätte durchdenken und durchgestalten sollen, da gibt er nur Ansätze zur Behandlung verschiedener Probleme. Die Sappho ist nicht, wie man gewöhnlich annimmt, die Tragödie der vereinsamten Dichterseele; vielmehr ist die Künstlertragödie mit einer oberflächlichen Liebesintrigue verquickt. Grillparzer selbst erzählt, dass er den ursprünglichen Plan in der Mitte des Stückes veränderte.

Ganz aus dem Grunde von Sapphos Seele wächst der Konflikt hervor. Sappho ist zurückgekehrt in die Heimat, wo ihr Wesen Grund und Wurzel hat, zu den Menschen, unter denen sie sich wohlfühlt und glücklich sein darf. Und glücklich wird sie sein, jetzt, da nach vielen Enttäuschungen alle äusseren Bedingungen zu dauerndem Glück erfüllt sind. Zu dem höchsten Dichterruhme, den sie sich selbst errungen, wird der schöne Jüngling, den sie ihren Volksgenossen als neuen Bürger zuführt, ihr alle Seligkeiten der Liebe bringen. Noch hat Sappho keine Gewähr, ob in seinem Wesen all das liegt, was sie sich ersehnt. Von Anfang an wird sie von Unsicherheit gequält. Sie übertreibt die guten Eigenschaften Phaons nicht nur darum, weil ihn ihre Liebe

idealisiert, oder um sich vor den Landsleuten gewissermassen zu entschuldigen, sondern weil sie ihn zu dem machen muss, was er für sie sein soll.

Seine äussere Schönheit, seine begeisterte Hingabe an die Künstlerin, sind ihr Versprechungen für die Zukunft. Erfüllt er ihre Erwartungen nicht, so hat sie verlorenes Spiel. An ihr liegt es, die warme Glut der Begeisterung zur hellen Flamme der Liebe, die die Seelen in eins schmilzt, anzufachen. Wohl weiss sie, dass ihr Phaon noch nicht ganz gehört.

Sappho. Drum, mein Geliebter, prüfe dich!
Du kennst noch nicht die Unermesslichkeit,
Die auf und nieder wogt in dieser Brust . . .
Phaon. Erhabne Frau!
Sappho. . . . Sagt dir dein Herz denn keinen süssern Namen?

Mitten in die Lockungen verlangender Liebe kleidet sie die Warnung vor dem Dämon in ihrer Brust, der trennend zwischen ihn und sie treten kann. Um so wonniger klingt ihr jedes holde Wort aus Phaons Munde.

Sappho. Du schmeichelst süss, doch, Lieber, schmeichelst du!

Als er ihr nun mit jugendlicher Überschwenglichkeit ihr eigenes, verklärtes Bild ausmalt, wie er es lange, ehe er sie gesehen, im Herzen trug, da fühlt sie, in der demütigen Bescheidenheit der Liebe, sich als die Arme, auf seinen Reichtum Angewiesene. Sie unterbricht seine Herzensergiessungen mit erneutem Ausdruck banger Sorge für ihr Glück. Er achtet nicht darauf; so ganz berauscht er sich in der Erinnerung an jenen wunderbaren Augenblick, da er sie fand. Auch Sappho ist hingerissen. Sie vergisst Zweifel und Sorge. Ganz gehört er ihr an.

Jetzt darf sie sich rückhaltslos ihrem Glücksgefühl hingeben.

Sappho. Hier wollen wir, gleich den Unsterblichen ...
Des schönen Daseins uns vereint erfreun ...

Stolz und selig will sie den Sklaven den neuen Herrn zeigen. Ein einziges Wort ihres Hausmeisters, die unwillig verwunderte Frage: „Herrn?" raubt ihr die Fassung, stört ihre Freude.

In schroffem Ton erteilt sie ihre Befehle. Und kaum ist der Geliebte aus den Augen verschwunden, so kommt es grollend hervor: „Melitta! Nun?" Der Mund, der eben noch von zärtlichen Liebesworten überfloss, stösst jetzt bittere Vorwürfe aus, hart und scharf wie Stahl.

Sappho. ... Und dumpf ist ein: was, o Gebieterin?
Der erste Laut, der ihnen sich entpresst!
Fürwahr, dich hassen könnt' ich! — Geh!

Wieder traut Sappho ihrem Glück nicht; sie braucht die Bestätigung anderer. Ein Blick auf das verschüchterte Mädchen zu ihren Füssen besänftigt sie. Sie schämt sich vor sich selber. Ihr Zorn soll das letzte Aufflackern all der bösen Leidenschaften gewesen sein, die sie über dem Meer zurückgelassen. Die Liebe beseligt nicht nur, sie veredelt auch. Sappho hat es Phaon zu verdanken, wenn sie noch wahrhaft gut wird, wenn sie ihre Einsamkeit als Künstlerin zu überwinden, wenn sie ein wahrer Mensch unter Menschen zu sein lernt.

Was hat sie ihm dafür zu bieten? Kann sie ihn glücklich machen? Er ist schön, jung und stark. Jeder Schritt bringt ihn vorwärts; die Zukunft, die Welt gehört ihm. Sie gehört der Vergangenheit, schmerzlichen Er-

innerungen, die sie nie wieder ganz froh werden lassen. Was sie zu erringen vermocht, das hält sie in den Händen — die dürren Blätter vom Ruhmeskranz. So ganz Demut, Verzagtheit und Hingebung ist Sappho jetzt, dass ihre Worte sich anscheinend erfüllt haben: Stolz, Schroffheit, Härte sind verschwunden für immer.

Aber so plötzlich, wie sie vom Entzücken seliger Liebe zu schneidender Strenge überging, so rasch schüttelt sie die weichen Gefühle anschmiegender Zärtlichkeit, bescheidener Abhängigkeit von sich. Gleichen, ja höheren Reichtum kann sie dem Phaons entgegensetzen. Ihre Zeit ist ja nicht vorbei. Ihr winkt eine herrlichere Zukunft als sie Phaon allein je zuteil geworden wäre. Für das Erdenglück, das er ihr schenken soll, wird sie ihn mit zur Unsterblichkeit tragen. Der Siegesblick der stolzen Gebieterin leuchtet in Sapphos Augen wieder auf. Der Sklavin scheint sie zu zürnen. Sappho aber sinkt aufs neue zurück in schwermütige Betrachtung, und ihr Gebet an die Göttin klingt in Sehnsucht und Kummer aus.

Alle Elemente tragischen Geschicks und dramatischer Verwicklung sind in diesem ersten Akte, in dem Grillparzer der psychologischen Kunst seines Vorbildes Goethe (soweit die Sappho in Betracht kommt) am nächsten kam, gegeben: Brennendes Verlangen nach Betätigung vollen Lebens, Kampf um das ersehnte Glück, halber Erfolg, der zum Siege werden kann; zwei Individuen, die sich verstehen und ergänzen wollen, die schon begonnen haben sich einander anzupassen. Die Erreichung des Zieles hängt von der stärkeren Persönlichkeit ab. Diese muss sich selbst überwinden; ihr „Innres muss schmelzen, um eins zu sein mit einem andern Innern“. Aber

Sappho gelingt es nicht, den Bann ihrer Leidenschaften zu brechen. Die verschiedensten Stimmungen liegen in ihr im Streit wie Feuer und Wasser. Ein Mittleres zwischen verzehrender Ekstase und erkältendem Hass gibt es für sie nicht: sonst wäre sie nicht die Künstlerin von der ganz besonderen Eigenart, sondern eine Durchschnittserscheinung. Darum muss sie an dem Versuch, an dem mit Aufbietung aller Energie gemachten Versuch, sich in das Wesen der menschlichen Gesellschaft, deren Glück von der Zügelung individueller Leidenschaften abhängt, hineinzugewöhnen, scheitern. — Phaon kann die Unermesslichkeit ihres Innenlebens nicht fassen. Der jähe Wechsel ihrer Stimmungen macht ihm liebevolle Hingebung unmöglich.

Es ist klar, zur Darstellung dieses Konfliktes, der in ihm selbst lebte und ihn unglücklich machte, brauchte der Dichter, wofern ihm an dramatischer Wirkung nichts gelegen war, einen Gegenspieler nur aus formellen Gründen. Wir könnten uns Phaon und Melitta als Folie denken; wir würden Sapphos Ergüssen seelischen Schmerzes lauschen und von der subjektiven Wahrheit, der lyrischen Innigkeit solcher Dichtung im tiefsten Herzen ergriffen werden. Dann müsste Sapphos innere Entwicklung ohne zufällige Störungen an uns vorüberziehen. Wir hätten ein unvergleichliches Monodram.

Aber es war Grillparzers Absicht, ein wirkliches Drama zu schaffen. Sapphos Geschick sollte als objektive Notwendigkeit vor Augen geführt, ein unvereinbarer Gegensatz, der zwischen Kunst und Leben, in individuellen Gestalten verkörpert werden. Sapphos Gegenspieler musste ein Charakter sein, mit dem sie als

Künstlerin nie ganz zusammenwachsen kann. Sollte Enttäuschung in der Liebe als wichtiger, oder gar als wichtigster Hebel im Getriebe der Handlung gebraucht werden, sollte Phaon die Wahl haben zwischen Sappho und Melitta, so musste Sappho selbst ihn in mindestens gleichem Masse abstossen, wie Melitta ihn anzog. Elemente in Sapphos eigenstem Wesen aber mussten den Ausschlag geben. Geschah das nicht, so war die dramatische Folgerichtigkeit gebrochen und Sapphos Schicksal vom Tragischen zum bloss Traurigen herabgedrückt. War sie nicht selbst schuld an der Entfremdung Phaons, so brauchte sie sich nicht anzuklagen und sie konnte, als der starke Charakter, der sie war, nicht verzweifeln. — Tiefer aber wäre das Problem gefasst gewesen, wenn Sappho und Phaon trotz gegenseitiger Liebe, doch nie zu einer Einheit sich hätten zusammenschliessen können: so wie Hebbels Herodes und Mariamne, wie Grillparzers Primislaus und Libussa.

Der Zwischenakt bringt Phaon und Melitta „in jenen Zustand des Berührtseins, das der Liebe den Weg bereitet“. Die Rosenszene führt die beiden einander zu, ohne dass sie sich über die wahre Natur ihrer Empfindungen klar wären. Die Eifersucht Sapphos wird erregt; ihr „verletzendes Einwirken“ entscheidet, indem es „den Trotz Phaons zur Auflehnung bringt“. — Diese Entwicklung ist immer noch in der Richtung des Tragischen, obgleich die Tragik vereinfacht und, wie gesagt, vertieft worden wäre, hätte Sappho selbst den ersten Anstoss zur verhängnisvollen Wendung gegeben. Wohl sind nach dem ersten Akte Befürchtungen für Sapphos Glück in uns aufgestiegen. Wir haben die ganze Leiter ihrer

wechselnden Stimmungen durchlaufen; ruhiges Geniessen schien diesem Charakter versagt.

Aber seit wir Sappho verlassen haben, ist von ihr aus nichts geschehen, was ihr Verhältnis zu Phaon hätte trüben können. Wir finden sie angesichts einer drohenden Gefahr wieder.

Wie nach Phaons Weggang im ersten Akte Melitta gegenüber, so spricht sie sich jetzt Phaon gegenüber aus. Hier wie dort könnten ihre Worte geradezu als Monolog aufgefasst werden. — Was ihr Herz bewegt, ist noch kaum Eifersucht zu nennen; noch ist ein edleres, ein passives Gefühl vorherrschend, das der Sorge um ihr Glück. Noch nimmt sie Melitta nicht ernst; noch glaubt sie nicht, oder will es nicht glauben, dass ihre Sehnsucht sich ungestillt verzehren, dass sie die Qualen verschmähter Liebe erdulden soll. In dem ganzen Reiz des liebesuchenden, des liebenswerten Weibes steht sie vor Phaon; den ganzen Reichtum ihres Gemütes entfaltet sie vor ihm. Er sieht sie nicht. Ihre Worte dringen nicht an sein Herz; er hört kaum, was sie sagt. Zu Anfang des Aktes hatte er fern vom lärmenden Treiben des Festes, fern von Sappho, Sammlung gesucht. So ist jetzt für Sappho, wie schon einmal am Ende des ersten Aktes, ein Augenblick gekommen, wo sie allein um Fassung ringen muss. Bei Phaon findet sie kein Verständnis. Die Kluft, die sie immer geahnt hatte, zeigt sich offen. Wir sehen, keines lässt das andere in den tiefsten Kern seines Wesens schauen. Jedes steht für sich allein. Werden sie sich je verstehen können? — In solcher Richtung bewegt sich der Gang der tragischen Verwicklung.

Aber schon zu Anfang des dritten Aktes, scheint es mir, hat die Spannkraft des Dichters nachgelassen. Ganz äusserlich betrachtet, zeigt sich Form und Inhalt auffallend abhängig von Vorbildern. Der mittlere Teil des Eingangsmonologs ist eine matte Nachahmung von Tasso II, 1 und Schillers Würde der Frauen.

Weit wichtiger ist jedoch die Verschiebung der inneren Form. Schon jetzt ist das Problem nicht mehr rein geführt. Allzu ausschliesslich, zu konkret-sinnlich, richten sich Sapphos Gedanken auf den Kampf gegen eine Nebenbuhlerin um den Besitz des geliebten Mannes. Grillparzer deutet auf die geheime Wunde hin, wenn er sagt: „Ein Meister hätte vielleicht verstanden, Sapphon selbst im Sturme der Leidenschaften die Farbe, die die Dichtkunst ihrem Charakter gab, sichtbar zu machen," usw. Aber erst verschoben, noch nicht unterbrochen ist der Lauf der dramatisch-tragischen Entwicklung. Von Phaons Brust ist der beängstigende Druck gewichen; der Fiebertaumel, der ihm die Klarheit des Denkens benommen hatte, ist verschwunden. Froh und heiter ist er, und Sapphon so zugetan wie nie zuvor. Jetzt ist er daran, sein ganzes Herz vor ihr auszuschütten. Jetzt versucht er, Sapphos Wesen zu fassen und ihr das seine zu erschliessen. Schwebt ihm nicht eine Verbindung mit Sappho vor, höherer, geistigerer Art und unauflöslicher als er sie bis jetzt sich ausgedacht hatte? Sollte Grillparzer, der soeben aus Tasso einen Gedanken entlehnt hatte, nicht, im Bannkreis jener Dichtung stehend, eine ähnliche Entwicklung im Auge gehabt haben, wie die des Verhältnisses zwischen Prinzessin und Tasso, nachdem jene Tasso ihrer Liebe und Freundschaft versichert

hat? Dürfen wir uns in dieser Szene nicht Sappho annähernd in der Rolle Tassos, Phaon in der der Prinzessin vorstellen? Wie Tasso wäre Sappho nicht mit dem schönen Einklang der Seelen zufrieden gewesen. In derselben unbezähmbaren Glut hätte sie das Unmögliche verlangt. — Sollte vielleicht Phaon jetzt, zwischen zwei Frauen gestellt, zu voller Männlichkeit heranreifen und somit ein Sappho ebenbürtiger Vertreter des Lebens werden? Oder, wenn wir auf die Rede des Rhamnes am Schluss schauen, sollte Phaon, von Melittas unbedeutender Lieblichkeit bezaubert, in Sappho sein wahres Glück verscherzen, sich und Sappho elend machen?

Man mag solche Vermutungen als leere Spielereien von der Hand weisen — eine Lücke ist da. Was will Phaon noch hinzufügen, als ihn Sappho unterbricht und fortschickt? Darf uns der Dichter so, mit einer unbeantworteten Frage, entlassen?

Phaon. Wie? gehen soll ich?
Nur eines lass mich, Sappho, dir noch sagen —
Du willst nicht hören? Ich soll gehn? — Ich gehe!

Im Drama muss doch das tragische Problem unter allen Umständen debattiert werden. Eine eigentliche Auseinandersetzung aber hat zwischen Sappho und Phaon überhaupt noch nicht stattgefunden. Einmal spricht Sappho allein, dann Phaon allein, die kurzen Zwischenreden des andern führen jeweils das Gespräch und die innere Entwicklung nicht weiter, sie bezeichnen nur Pausen für den Sprecher.

Jetzt da Phaon über sich selbst klar geworden ist und die volle Herrschaft über seine inneren Kräfte erlangt

hat, jetzt da er also endlich einen bewussten, ernstlichen Versuch machen kann und will, sich mit Sappho zu verständigen, seinen Standpunkt zu vertreten, Verschiedenheiten zum Austrag zu bringen — da wird ihm das Wort abgeschnitten. Konnten wir diesen monodramatischen Charakter des Werkes als poetisch berechtigt anerkennen, solange die Handlung nicht durch äussere Anstösse vorwärts bewegt wurde — hier, an dem „Wendepunkt von Sapphos Handlungsweise“, wo diese im Begriff steht, gegen Phaons Schützling und damit gegen Phaon selbst Gewaltmassregeln zu ergreifen, müssen wir objektiv von der Notwendigkeit und Möglichkeit der folgenden Ereignisse überzeugt werden. Jeder Ausweg muss abgeschnitten sein.

Sappho wollte Phaon zu dem machen, was er für sie sein sollte: jetzt war die Gefahr ihn zu verlieren gekommen, jetzt musste sie mit aller Kraft um seine Seele werben. Vertritt Phaon „die Partie des Lebens“, fühlt Sappho zwischen Leben und Kunst eine Kluft: jetzt müssen wir mit aller Deutlichkeit erfahren, worin diese Kluft eigentlich besteht; wir müssen die Unvereinbarkeit der Gegensätze erkennen, dem hoffnungslosen Kampf Sapphos mit innigster Teilnahme zuschauen können. Und dieser Kampf soll ja um Sapphos Glück geführt werden. Die Brücke soll geschlagen werden von der Kunst zum Leben, von der Dichterin Sappho zum Menschen Phaon. — Nichts von alledem! Der Kampf geht nicht um Phaons Seele, sondern gegen die Nebenbuhlerin Melitta. Phaon soll die Wahl gar nicht gelassen werden. Der seelische Konflikt ist plötzlich zum Intriguenspiel geworden.

Hier in der zweiten Szene des dritten Aktes, glaube ich, klafft der Riss, der die zweite Hälfte des Dramas von der ersten trennt. Ich meine beim Lesen der Szene herauszuhören, wo ein neues Motiv in das alte hereintönt, wo das Grundmotiv noch einmal voll durchklingt, um dann gänzlich vom neuen übertönt zu werden. Auf den markig und voll lautenden ersten Vers, der aus Goethes Werkstätte zu stammen scheint, kommt mit einemmal die klappernde Rhetorik der nächsten dreizehn im Ton der Übertreibungen jugendlicher Schillerepigonen. Dann einundzwanzig Verse zwar von breitem Pathos, aber doch lebendiger Anschaulichkeit. Die letzten dreizehn Verse endlich sind wieder rhetorisch gespannt, wenn auch nicht so maniriert wie der Anfang. Der äussere Wechsel der Sprache spiegelt die innere Veränderung des Inhalts wieder.

Eifersucht kleinlichster Art, gekränkte Eitelkeit also, das ist des Pudels Kern? Das soll den Ausschlag geben? Die königliche Sappho kann es nicht ertragen, dass eine Sklavin für schöner gehalten und ihr vorgezogen wird? — Müssen wir uns diese Fragen nicht stellen, nach dem Eingang und Schluss dieser Szene? Nachdem wir erwartet hatten, dass die Künstlerin Sappho am Leben scheitern sollte? — „Der hohe Flug des Dichtergenius erzeugt bei Sappho Hilflosigkeit und Fehlgehen gegenüber dem Leben“ (Volkelt). Was hat denn die Dichterin Sappho mit diesem kleinlichen, intriganten, eifersüchtigen Weib zu schaffen? „Sie ist zu durchgeistigt, als dass sie sich, wie die Durchschnittsnaturen, mit Takt und Natürlichkeit in die Bedürfnisse und Genüsse des gewöhnlichen Lebens einzulassen imstande wäre.“ Welche Bedürfnisse und Genüsse?

Doch wohl nur die Seligkeiten rein menschlicher Liebe! Was war denn taktlos und unnatürlich an der Art und Weise, wie sie Phaon zu gewinnen suchte? Schon Caroline Pichler bemerkt mit vollem Recht, dass Sapphos Leidenschaft zu Phaon ein „Missgriff war, den nicht die Kunst, nur die Natur zu verantworten hat". Soweit wir in Sapphos äussere, materielle Verhältnisse hereinzublicken Gelegenheit haben, erscheint alles in vollkommener Ordnung. Ganz anders als z. B. in Öhlenschlägers Correggio. — Durchschnittsnaturen hätten sich allerdings so nicht gefunden, wie Phaon und Sappho, im Augenblick göttlicher Begeisterung. Darin lag aber an und für sich durchaus nicht der Keim innerer Spaltung. Nein, gerade jetzt, im entscheidenden Momente, wo sie ganz anders als die Durchschnittsmenschen hätte handeln sollen, jetzt sinkt Sappho auf die tiefste Stufe kleinlicher, unedler Menschlichkeit herab. Die Künstlertragödie ist zur Liebesintrigue geworden. Ein Konflikt, der nur im Kreise von Adelsnaturen zu tragischer Krisis sich verdichten kann, ist zum Streit niederer Instinkte verflüchtigt.

So hat sich Schillers Staatsaktion, der Streit grosser Prinzipien, „Maria Stuart", zum blossen Weiberzank verwandelt. Und der Elisabeth gleich will nun auch Sappho ihre glückliche Nebenbuhlerin von der Nähe betrachten. Nach dem Muster von „Kabale und Liebe" wird dann dieses Motiv weiter ausgeführt. Dass sich Grillparzer hier literarischer Reminiszenzen nicht erwehren kann, scheint mir wie am Anfang des Aktes auf innere Unsicherheit zu deuten.

Ganz verschieden von Beginn und Ende dieser Szene ist der mittlere Teil, worin der ursprüngliche Plan auf

einen Augenblick in den neuen übergreift; allerdings nur in der Form subjektiven Gefühlsausdrucks. — Wäre sie nie herabgestiegen von den Gipfeln der Dichtkunst! Was Sappho für heitre Blütentäler hielt, das Leben, das erscheint ihr jetzt als engbegrenztes Tal, das nur Armut, Treubruch und Verbrechen birgt. Ihr, der von den Göttern zur Genossin Erkorenen, ist nichts gemein mit den niedern Erdenbürgern. — In deutlichem Anschluss an I, 2 wird hier also das Grundproblem des Dramas ausgesprochen. Aber nur ausgesprochen! Dass ein tatsächlich unvereinbarer Gegensatz bestehe, ist uns, wie bereits bemerkt wurde, noch gar nicht zur Anschauung gebracht worden. Also sollte das jetzt, wenn überhaupt, geschehen. Dem Dichter gleitet aber der kaum wiederaufgenommene Faden abermals aus der Hand. An die Stelle der göttlichen Sängerin tritt wieder die rachsüchtige, liebeswahnsinnige Intrigantin.

Sappho gibt Eucharis den Auftrag, Melitta zu holen. Wie Lady Milford will sie der Nebenbuhlerin ihre Überlegenheit zeigen, sie unschädlich machen. Wie Elisabeth kann sie das Lob der Gegnerin nicht ertragen. Melitta soll für ihren Triumph büssen. Nach kurzem Schwanken geht Sappho an die Ausführung eines teuflischen Planes. Um ihr ein Geständnis zu entlocken, schmeichelt sie der Sklavin, appelliert an die Dankbarkeit des verlassenen Kindes. Sie spielt mit den edelsten Regungen eines unschuldigen Gemütes, um die Ahnungslose in ein Netz scheinbarer Lügen zu verwickeln und die Wehrlose zum Trotz zu reizen. Das Leben der Sklavin ist ihr verfallen. Sie zückt den Dolch auf deren Brust. Phaon kommt gerade noch zeitig genug, ihr in den erhobenen

Arm zu fallen, Melitta vor ihrer blinden Wut zu schützen.

Jetzt ist zwischen Sappho und Phaon alles aus. Hat sie sich am Schluss der ersten Szene dieses Aktes von ihm gewandt, ohne ihn anzuhören, der sich von ihr noch nicht gelöst hatte, so kehrt er jetzt ihr voll Abscheu den Rücken. Eine Binde fällt von seinen Augen. Für eine stolz-erhabene Sängerin hat er sie gehalten, nun steht sie vor ihm in ihrer wahren Gestalt, als boshafte Zauberin, in dämonischer Leidenschaft rasend. Jetzt gilt es vor dem tödlichen Hass dieses Weibes auf der Hut zu sein.

Damit sind wir an dem Punkte der dramatischen Entwicklung angelangt, den Grillparzer mit den Worten bezeichnet: „Bis Sapphos Eifersucht eine Stärke gewonnen, die durch verletzende Einwirkung den Trotz Phaons zum Auflehnen bringt und ihn durch die Menschen so gewöhnliche Verwechslung glauben macht, weil er Sapphon unrecht tun sieht, sie sei von jeher gegen ihn im Unrecht gewesen.“ Und: „Sappho ist in der Katastrophe ein verliebtes, eifersüchtiges, in der Leidenschaft sich vergessendes Weib; ein Weib, das einen jüngeren Mann liebt.“

Ist das nun am Ende die „Unermesslichkeit in ihrer Brust“, vor der sie Phaon früher gewarnt hat? Ist sie von ihm getrennt worden, weil er dem jähen Wechsel ihrer Stimmungen sich nicht anpassen konnte, weil er in dem Auf- und Abwogen ihrer Leidenschaften die im Grunde stets gleichbleibende Liebe nicht mehr zu erkennen vermochte? Oder hat Sappho etwa ihr Glück verscherzt, weil sie als Künstlerin zu durchgeistigt war,

um der praktischen Seite des Lebens gerecht zu werden? Oder hat sie sich unfähig gezeigt, das Leben zu geniessen? — Wir müssen alle diese Fragen verneinen. Die Dolchszene mit ihren Folgen hat mit dem Problem der Kluft zwischen Kunst und Leben absolut keinen inneren Zusammenhang. Zur unedlen Intrigantin konnte und durfte sich die Sappho des ersten Aktes nie verzerren lassen; bis zum lächerlichen Prahler durfte auch Phaon nicht herabsinken. Zu diesem „Höhepunkte“ der Entwicklung konnte die Dichtung vielmehr von dem Boden irgendeiner, ganz anders exponierten, Liebeswirre gelangen.

So trägt denn auch der ganze vierte Akt, mit Ausnahme sehr vereinzelter Stellen, zur Entwicklung der „Künstlertragödie“ nichts bei. Diese Stellen, wo das alte Motiv durchklingt, sind in IV, 1 und 2 enthalten. Dort gibt Sappho, wiederum in rein lyrischer Weise, ihrem Schmerz Ausdruck über den Undank Phaons, dessen Namen sie im Liede unsterblich gemacht hätte. Hier klagt sie ihn an, dass er sie von den Höhen der Dichtung, wo weder Freuden noch Leiden der Erde sie erreichten, herabgerissen habe in die öde Wüste des Lebens. Im natürlichen Zusammenhang mit dem Vorausgehenden steht das nicht. Und sonst ist alles äussere Intriguenhandlung. Da Phaon ihr verloren ist, soll Melitta ihn auch nicht besitzen. Rhamnes soll sie nach Chios bringen, wo sie einsam ihr Leben vertrauern soll. Wieder tritt Phaon im kritischen Augenblick dazwischen. Den Plan Sapphos will er für seine Zwecke benutzen, mit Melitta fliehen. Rhamnes wird durch Sapphos Dolch gezwungen, bis zum Ufer mitzugehen. Sind die beiden

im rettenden Kahn, dann darf er ihre Flucht Sapphon melden. Rhamnes reisst sich früh genug los, dass die Freunde Sapphos zur Verfolgung der Entflohenen aufgeboten werden können. Sappho denkt nur an Rache. Doch die Erschütterungen des Tages sind zuviel für ihre Kraft; sie bricht zusammen und erwartet in dumpfer Starrheit die Rückkehr der Verräter. Als diese endlich gefangen vor sie geführt werden, da ist sie nicht gefasst genug Phaon ins Gesicht zu sehen, als strenge Richterin ihre Augen in die seinen zu bohren, wie sie sich vorgenommen hatte. Mit Phaon hat sie abgeschlossen; er ist frei und kann gehen. Melitta aber gehört ihr; sie bleibt.

Es ist leicht einzusehen, dass diese ganze Intrigue die innere Entwicklung um keinen Schritt vorwärts gebracht hat. Wir stehen wieder am selben Punkte wie am Schluss der Dolchszene. Der ganze Gewinn besteht darin, dass Sapphon eine zweite Gewalttat, die Trennung der Liebenden, misslungen erscheint. Es ist nicht einmal eine wesentliche Steigerung in Phaons Erbitterung gegen Sappho wahrzunehmen. Und Melitta ist dieselbe geblieben, beharrlich in ihrer Liebe zu Phaon, demütig bereuend in ihrer Anhänglichkeit an Sappho. Was in dieser selbst vorgeht, das erfahren wir nicht. Hat eine innere Läuterung in ihr stattgefunden? Wäre das anzunehmen, so müssten wir einwenden: wozu der ganze Apparat von Intriguen, um eine innere Läuterung vorbereiten zu helfen? Lag das im Plane des Dichters, der in seinem Werk durchaus harmonische Ruhe walten lassen wollte, im Gegensatz zu dem bunten Treiben der Ahnfrau? Ist die Dolchszene, der ganze vierte Akt, der

Anfang des fünften, viel besser als die bewegte Handlung in der Ahnfrau? Gewiss nicht! Man stelle daneben den Wortwechsel zwischen Antonio und Tasso, die Veranstaltungen zur Entführung des Götterbildes in der Iphigenie, und man wird erkennen, wie weit Grillparzer hier hinter Goethe zurückgeblieben ist, wofern es galt, äussere Handlung zum Hintergrund seelischer Entwicklung zu machen. Oder will man sagen: Phaon hat sich durch sein Benehmen so unbedeutend, so brutal gezeigt, dass Sappho sich des Unwürdigen ihrer Liebe bewusst wird? Darauf wäre zu erwidern: Wie zeigt sich denn Sappho zur selben Zeit? Zeigt sie sich nicht ebenso menschlich wie Phaon? Ist in der Handlungsweise der beiden, während dieser Szenen, etwa der Unterschied zwischen Kunst und Leben widergespiegelt? Man kann nicht einmal sagen, Sappho benehme sich ungeschickt; ihr Plan ist vielmehr listig und umsichtig ersonnen (wenn es auf ihren angeblichen Mangel an praktischem Sinn ankommen soll!). Hier gilt nur Macht und List gegen Schnelligkeit und physische Kraft. Phaon und Sappho sind einander völlig gleich geworden.

Es ist überflüssig Vermutungen darüber aufzustellen, wie Grillparzer die innere Scheidung der Vertreter von Kunst und Leben psychologisch, ohne Dolch, Verbannung und Flucht sich hätte entwickeln lassen können. Er hat später ähnliche Probleme meisterlich zur Anschauung gebracht. Hier genügt es darauf hinzuweisen, dass V, 3 das Verhältnis der drei Hauptpersonen zueinander kein anderes ist als am Schlusse des dritten Aktes. Schon im Wortlaut schliesst sich Phaons Rede an die III, 6 an:

Dort: Und wenn mir je ein Bild verflossner Tage
In süsser Wehmut vor die Seele tritt,
Soll schnell ein Blick auf diesen Stahl mich heilen!

Hier: Wie anders malt' ich mir, ich blöder Tor,
Einst Sapphon aus in frühern schönern Tagen! . . .

Darauf appelliert er an Sapphos eigenstes Wesen. Und nun sind wir endlich wieder bei der Behandlung des eigentlichen Problems angelangt. Phaons Rede von: „Zurück! Du rührst an deinen Tod, berührst du sie!“ bis: „Zeig dich als Göttin! Segne, Sappho! segne!“ halte ich für den Übergang zur Wiederaufnahme des ersten Planes. Das Folgende führt eine fehlende, aber als vorhanden vorausgesetzte Entwicklung zu Ende: Natürlich nun nicht in der strengen Folgerichtigkeit einer tragischen Katastrophe. Denn der Dichter wischte die mittleren Akte nicht aus; er versuchte vielmehr den Schluss des ursprünglichen Planes, der ihm im Gedächtnis haften geblieben war, so gut es ging an den eingeschobenen zweiten Plan anzugliedern, zwei Gebäude mit einem Dach zu krönen. Daraus erklärten sich die vorhandenen Widersprüche.

Phaon erkennt jetzt auf einmal den wahren Charakter seines Verhältnisses zu Sappho. Keine Wesensgleichheit besteht zwischen ihnen. Sie ist die Göttin, zu der er, der Mensch, in Verehrung aufschaut. Nicht zur Lebensgefährtin, wie er gemeint hatte, war sie ihm bestimmt, sondern zur Führerin, zum unerreichbaren Vorbild alles Schönen und Guten. Erkennt das Sappho, so ist der Konflikt gelöst, soweit Phaon und Melitta in Betracht kommen. Nicht aber für Sappho, denn sie wollte Liebe, wollte Anteil am Leben, nicht kalte Bewunderung und Freundschaft. Es ist überflüssig hervorzuheben, dass das

ganze Intriguenspiel offenbar nicht geeignet war, jene Erkenntnis in Phaon wachzurufen. Aber Phaon erklärt sich nicht nur sein Verhältnis zu Sappho; er stellt ausserdem an diese eine Forderung:

Mit Höhern, Sappho, halte du Gemeinschaft,
Man steigt nicht ungestraft vom Göttermahle
Herunter in den Kreis der Sterblichen.
Der Arm, in dem die goldne Leier ruhte,
Er ist geweiht, er fasse Niedres nicht.

Im Anklang an den mittleren Teil von Sapphos Monolog III, 2 und an I, 2 ist also in den ersten drei dieser Verse wieder der Gegensatz von Kunst und Leben, der als Unterschied wie zwischen Göttlichem und Menschlichem hingestellt wird, ausgesprochen: immer noch nicht dargestellt! Dass ein prinzipieller Gegensatz zwischen Kunst und Leben, als zweien in sich gleichberechtigten Mächten, noch nicht zur Anschauung gebracht worden ist, das dürfte jetzt wohl erwiesen sein. In den letzten zwei der eben zitierten Verse aber erscheint das Problem zudem schon wieder verschoben; und ihr Wortlaut führt uns in den Kern der ganzen Frage hinein. Phaon hat ganz Recht: die gottgeweihte Sängerin darf Niederes nicht anfassen. Aber sind Niederes und Leben gleiche Begriffe? Wie wäre es denn, wenn Sappho mit ihr ebenbürtigen Menschen zusammengetroffen wäre? Wenn an der Stelle des unreifen Jünglings Phaon ein Mann wie Antonio, an Stelle des unbedeutend anmutigen Mädchens Melitta eine Frau wie die Prinzessin gestanden hätte? — Doch verfolgen wir zunächst den Gang der Handlung von der angezogenen Stelle an weiter.

Sappho antwortet auf Phaons Mahnung vom Stand-

punkte der wahren Künstlerin, vom Standpunkte des eigentlichen Problems aus:

Hinab in Meeresgrund die goldne Leier,
Wird ihr Besitz um solchen Preis erkauft!

Damit soll doch wohl gesagt sein: Die Kunst löst sich in Nichts auf, ist ein Unding, wenn dem Künstler versagt sein soll, sich an dem Leben, aus dem er schöpfen, das er gestalten soll, zu beteiligen. So enthält dieses Wort Sapphos die Tragik, welche das Drama darstellen sollte. Hier leuchtet der Dichter wirklich in die Tiefe des unergründlichen Problems, der Tragik des Künstlertums hinein.

Phaon fährt fort, Sappho Aufschluss zu geben über die eigentümliche Täuschung, in der er befangen war. Seine Worte dringen jetzt in ihr Herz; sie ringt nach Fassung. Ihr Schweigen wird von Phaon missverstanden; schon wird er wieder störrisch und sinnt auf Gewalt, da findet Melittas Reinheit und kindliche Hingebung das lösende Wort:

Sei Richter, Sappho, zwischen mir und ihm!

Und Phaon folgt ihr auf dem Weg zur Versöhnung:

Gib uns, was unser, und nimm hin, was dein!
Bedenke, was du tust und wer du bist!

Sind diese Worte nicht ganz im Sinne von Goethes Iphigenie gesprochen, die an des Königs Gerechtigkeitssinn appellierend, den rettenden Ausweg findet: Mir scheint, es bestehe eine direkte Beziehung zwischen den Worten Phaons und denen Iphigeniens:

Verdirb uns — wenn du darfst.

Liegt nicht eine friedliche Lösung, wonach Sappho entsagend, einsam zurückgeblieben wäre, wie Thoas, in der Richtung dieser Szene, sofern sie die „Liebestragödie" fortentwickelt? Es ist unnötig auf die Ähnlichkeit der Situation in beiden Dramen näher einzugehen. Sappho findet freilich zunächst keine Worte. Aber sie kommt bald darauf, um Phaon seine Freiheit zu geben.

Sappho. Lieben! Hassen!
Gibt es kein Drittes mehr? Du warst mir wert
Und bist es noch und wirst mir's immer sein,
Gleich einem lieben Reis'genossen, den
Auf kurzer Überfahrt des Zufalls Laune
In unsern Nachen führte, bis das Ziel erreicht
Und scheidend jeder wandelt seinen Pfad,
Nur manchmal aus der fremden weiten Ferne
Des freundlichen Gefährten sich erinnernd —

Drückt sie nicht damit die Stimmung der Abschiedsrede Iphigeniens, sogar im Wortlaut daran erinnernd, aus, und die Stimmung, die der wortkarge, seinen Schmerz in sich verschliessende König in die zwei Worte: „Lebt wohl!" pressen muss? Ich wage zu behaupten, dass dies der natürliche Ausgang des Liebesdramas, das heisst des zweiten Planes war. Sappho liebt, glaubt sich wieder geliebt, sieht sich getäuscht; ihre Eifersucht wird entflammt, sie sucht sich zu rächen und findet schliesslich die Kraft zu entsagen. Eine ernste Verwicklung, die zu einer traurigen aber nicht tragischen Lösung führte, durchaus nicht zur Vernichtung von Sapphos Existenz.

Aber Grillparzer war von ganz andern Voraussetzungen ausgegangen. Das tragische Ende der Dichterin Sappho war stofflich gegeben; es galt eine Katastrophe

nachträglich dramatisch zu motivieren: „Dazu gesellte sich, sobald das Wort: Dichterin ausgesprochen war, natürlich der Kontrast zwischen Kunst und Leben —“ Für diesen Konflikt gab es keine Lösung, sondern nur ein Ende im Tod. Wir haben gesehen, dass am Anfang des Stückes sowohl der Charakter Sapphos, als die Situation, worein sie gestellt ist, tragisch war. Die Entwicklung war unterbrochen, endlich im fünften Akte wieder aufgenommen worden. Grillparzer begann in den oben angeführten zwei Versen Sapphos: „Hinab in Meeresgrund die goldne Leier,“ usw. die Vorbereitung der Katastrophe nachzuholen. Künstler- und Liebesdrama schlingen sich auf einen Augenblick ineinander. Aber am Ende der dritten Szene verschwindet Sappho; und als sie wieder erscheint, zeigt sie zwar die Kraft der Entsagung, hat aber trotzdem mit dem Leben bereits abgeschlossen. Grillparzer musste fühlen, dass eine Lücke zu ergänzen, Versäumtes nachzuholen sei, wenn das von Anfang an geplante Ende nun noch verständlich werden sollte. Zu diesem Zweck schiebt er den vierten Auftritt ein.

Sapphos Stellung wird ausführlich erklärt. Das Wechselvolle ihres Charakters wird durch Melitta und Rhamnes noch einmal nachdrücklich hervorgehoben. Und Rhamnes hält in langer Rede Phaon vor, was er an Sappho gesündigt, was er an ihr verloren habe. Rhamnes hatte im ersten Manuskript keinen Namen. Tritt er jetzt plötzlich so bedeutsam hervor, so scheint Grillparzer damit seine Ansichten aussprechen zu wollen. Jedenfalls stehen die Zuschauer unter dem Eindruck der Rede. Und da müssen wir uns fragen: Hat denn Phaon solch furchtbaren Fluch verdient? Hat er sich auch in jugend-

lichem Ungestüm bis zu brutaler Roheit gegen Sappho hinreissen lassen: Sappho selbst war nicht weniger unedel. „Sie ist gegen Phaon nicht so im Recht, wie es uns Grillparzer glauben macht.“ Nach den letzten Vorgängen darf Phaon unmöglich „wie ein Verbrecher, Sappho wie eine beleidigte Göttin dastehen“. Die Strafrede des Rhamnes steht in gar keinem Verhältnis zu den Entwicklungen des zweiten Planes. Will Grillparzer seine Zuschauer im Sturm der Beredsamkeit zu einem Punkte tragen, wohin sie nur auf den Stufen der geraden dramatischen Entwicklung hätten gelangen sollen? Was Rhamnes sagt, schliesst das Drama ab, wie es nach dem ursprünglichen Plane hätte werden können. Phaon war berufen, an Sapphos Seite in die Unsterblichkeit hineinzuleben. Er fasst Sapphos Wesen nicht. Töricht wendet er seine Neigung einem anmutigen Mädchen zu, das ihm nichts bieten kann. Wie Phaon selbst ist Melitta nichts ohne Sappho. Was er in Melitta zu lieben glaubte, war Sapphos Geist. Sein wahres Glück hat er einem flüchtigen Sinnenrausch zulieb von sich gestossen. Als Sapphos Mörder muss er die Verachtung Griechenlands tragen. Seine Schmach wird fortleben, nicht sein Ruhm.

Wenn wir uns nun die Szenen des zweiten Planes hinwegdenken, so hätten wir der Rede des Rhamnes gemäss folgenden Konflikt: Zwei Individuen versuchen, sich zu einer Einheit zu verbinden. Im Charakter beider liegen Elemente, die eine Verschmelzung unmöglich machen. Die wechselvolle Leidenschaftlichkeit der stärkeren Individualität erschwert eine Ausgleichung der vorhandenen Unterschiede. Die schwächere Partie fühlt sich abgestossen, sucht einen Halt bei einem dritten

Wesen, das ihr zu entsprechen scheint, findet aber auch da keine Befriedigung. Zuletzt gehen alle drei einsam zugrunde. — Also ein tragisches Ende auch für Phaon. Gewiss der einzig mögliche Ausgang, wofern von Anfang an Phaon und Sappho als zusammengehörig dargestellt wurden. Das war aber auch nach dem ersten Plane des Dichters nicht der Fall. Phaon schien nur zu Sappho zu gehören. Er glaubte sie zu lieben, aber er liebte nur das Phantasiebild, das er sich von ihr gemacht hatte. Er suchte sie wohl zu verstehen, aber sie war ihm zu hoch. Er fand ein bescheidenes Glück bei Melitta. Sappho allein wird vernichtet. So ist denn in der Rede des Rhamnes zuletzt noch ein neues Element in das Drama hereingekommen. Hier enthüllt sich dem Dichter das Problem endlich in seinem ganzen Umfang. Aber gestaltet hat er es in der Sappho nicht. Sappho ist weder die Tragödie der Einsamkeit des Individuums überhaupt, noch auch die Tragödie der vereinsamten Dichterseele im besonderen geworden. In der Katastrophe sehen wir ein Wirrnis von Motiven, von denen keines klar durchgeführt ist.

Dass die Katastrophe vom Standpunkte des „Liebesdramas“ aus nicht motiviert ist, haben wir gesehen. Nach jenen Worten: „Lieben! Hassen!“ usw. konnte der Dichter Sappho nicht in den Tod gehen lassen.

Auch vom Standpunkte des Künstlerdramas aus können wir die Katastrophe so, wie sie einmal dargestellt ist, nicht als zwingende Notwendigkeit fühlen. Der Mangel an Motivierung ist schon oft aufgezeigt worden. Die wahre Ursache scheint mir im Wechsel des Planes zu liegen. Durch die eingeschobene Liebesintrigue sind wir aus der Stimmung, in die uns die ersten zwei

Akte versetzt hatten, ganz herausgerissen worden. Die Rede des Rhamnes kann ihren Zweck nicht mehr erfüllen, da ein weiteres neues Element durch sie hereingetragen wird. Die Gründe, mit denen sich Sappho die Notwendigkeit zu sterben einredet, bleiben uns daher unverständlich. Sie gibt sich anscheinend den Tod wie eine Priesterin, die sich entweiht glaubt. Aber durch die Rede des Rhamnes war sie in den Augen der Zuschauer mehr als gereinigt. Am Lebensbecher hat sie nicht einmal genippt. Was wir mit Sappho erlebt haben, ist nur eine zufällige Enttäuschung gewesen, die nicht durch Sapphos Individualität herbeigeführt war. War „Künstler- und Liebesdrama" als ineinander verwoben gedacht, wie im Tasso, so hätte Sappho für die Trennung von Phaon verantwortlich gemacht werden müssen.

Um den Gegensatz von Kunst und Leben dramatisch zu gestalten, brauchte Grillparzer einen vollwertigen Vertreter des Lebens. Wenn Phaon als solcher geplant war, so hat er sich jedenfalls nicht dazu entwickelt. Wir glauben es Sappho nicht, dass sie ohne diesen Phaon nicht leben kann. Sappho fühlt eine Kluft zwischen sich, der Künstlerin, und den realen Lebensmächten. Der Dichter gibt ihr aber keine Gelegenheit, sich mit diesen zu messen. Wie hätte sich Sapphos Geschick gestaltet, wenn sie inmitten bedeutender Menschen gestanden wäre, wenn sie wieder und wieder versucht hätte, mit diesen Menschen verbunden, von denen sie Bewunderung, Liebe, Verständnis erfahren darf, glücklich zu leben? Vielleicht wäre sie bis zu einem gewissen Grade glücklich gewesen, hätte sich mit

einem geliebten Manne eins, und doch aus ihrer eigentlichen Sphäre herausgerissen gefühlt. Dieses Problem hat Grillparzer in der Sappho nur gestreift. In der Libussa hat er die künstlerische Form dafür gefunden. Libussa scheitert an der Sehnsucht nach dem Leben. Libussa und Primislaus gehören zusammen und bleiben doch beide einsam, getrennt durch die jedem Individuum eigene Atmosphäre, die kein anderes je durchdringen kann. Erst als er selbst die Tragik dieses Geschicks in ihrer ganzen Bitterkeit durchkostet hatte, konnte sie Grillparzer dichterisch bewältigen. Das andere Problem aber, das weniger tiefe, die Tragödie scheinbarer Liebe und grausamer Enttäuschung hat er schon im Goldenen Vliesse in vollkommener Weise gestaltet.

Liegt der Hauptwert der Sappho darin, dass sie als eine wichtige Vorstudie für das Goldene Vliess einerseits, für die Libussa andererseits zu gelten hat, so muss Traum ein Leben wiederum als eine Abzweigung der Sappho bezeichnet werden.

Dieses, mit der Technik der Ahnfrau gearbeitete und nächst ihr erfolgreichste, Stück Grillparzers ist unmittelbar nach der Sappho in Angriff genommen worden. Der erste Akt ist datiert vom 17. Sept. 1817. Der Plan des Ganzen muss in dem Dichter fest gehaftet haben; denn in den vierzehn Jahren, die bis zur Vollendung des Werkes (1831) vergingen, hat er weder die überaus zahlreichen Reminiszenzen an andere Dichter ausgemerzt, noch das tragische Problem vertieft.

Was Sappho Melitta gegenüber ausspricht:

Weh dem, den aus der Seinen stillem Kreise
Des Ruhms, der Ehrsucht eitler Schatten lockt!,

das ist zum Grundthema der Traumhandlung geworden. Rustan ist das Widerspiel von Sapphos Charakter. Was die ruhmgekrönte Künstlerin vergebens ersehnt, häusliches Glück, das wirft der unfähige Träumer mutwillig weg. Der Charakter Melittas setzt sich in Mirza fort. Und die Erkenntnis Phaons geht Rustan nach den Schrecknissen der Nacht auf:

Dass stiller Sinn des Weibes schönster Schmuck,
Und dass der Unschuld heitrer Blumenkranz
Mehr wert ist, als des Ruhmes Lorbeerkronen.

Das Goldene Vliess.

Vom lyrischen Stimmungsdrama geht Grillparzer über zur episch-breiten Anlage der Trilogie. Zu spät lernt er aus dem Briefwechsel Goethes und Schillers und an dem Beispiel des Wallenstein die Nachteile dieser Form für eine geschlossene Wirkung erkennen. Nicht bloss das; auch die ausgesprochene Absicht, mit der Grillparzer an die Ausarbeitung des Werkes ging, klassischen und romantischen Stil zu verschmelzen, sowie das immer noch häufige Vorkommen von Reminiszenzen, besonders an Schiller, beweist, dass der Dichter seine eigene Form noch nicht gefunden hat. Noch wendet er fremde Techniken an; aber nicht zu äusserem Theatereffekt, wie in der Ahnfrau, oder zu poetischer Dekoration wie in der Sappho, sondern zu individualisierender Charakteristik.

Und er selbst war innerlich gewachsen. Was er jetzt in seinem Werk gestaltet, sind keine durch Lektüre

hervorgerufenen oder doch gesteigerten Stimmungen mehr, sondern Lebenserfahrungen, die seine Seele bis in den tiefsten Grund durchwühlt hatten. Das vielgenannte Gedicht an Charlotte „Der Bann“ zeigt uns mit grauenhafter Deutlichkeit, was für Dämonen sein Herz zerfleischten. So vermag auch der an die Ahnfrau erinnernde Zauberspuk und Fluch nicht, die psychologische Verknüpfung von Charakteren und Handlung zu lockern. Was mit Unrecht von der Ahnfrau gesagt wurde, gilt in vollem Masse von der Trilogie: Das Übernatürliche, die anscheinend magische Kraft des Vliesses, die Zauberkünste Medeas begleiten und charakterisieren die Handlung, ohne den Kausalzusammenhang des Geschehens aufzuheben. Und während in der Sappho, trotz der enggeschlossenen Form kein Problem streng dramatisch durchgeführt ist, gelingt dem Dichter in einem Werke von viel gewaltigeren Dimensionen die schärfste Fassung und eine im grossen ganzen sichere Durchgestaltung der Grundidee. Ein Fortschritt, um so bewundernswerter, als die Ausarbeitung der Trilogie durch eine einjährige Pause unterbrochen wurde.

Was für die Gesamtwirkung misslich, kann darum doch im einzelnen meisterhaft sein. Der Bau jedes Teiles ist durchaus dramatisch. Insbesondere das Vorspiel Der Gastfreund unterscheidet sich dadurch vorteilhaft von Wallensteins Lager und dem Gehörnten Siegfried Hebbels. Im Sturmwind werden wir von der frischen Jagdidylle weg, durch die schwüle Spannung zwischen Hellenen und Barbaren, zu Meuchelmord und Fluch gerissen.

Dieses Vorspiel ist eine mächtige Ouvertüre, in der die Hauptmotive der folgenden Handlung vorausklingen.

Phrixus ist sich der eigentlichen Bedeutung seines Zieles so wenig bewusst, wie später Jason. Er stürzt sich blind in ein Unternehmen, dessen Folgen er nicht voraus bestimmen kann. Eingebildet auf sein Hellenentum verachtet er die Barbaren und unterschätzt die Gefahr. Er ist solange energisch und kühn, als es vorwärts zu stürmen gilt. An einem scheinbaren Ziele angelangt, besitzt er nicht die nötige Umsicht, das Erworbene zu behaupten. Er ist nur ein halber Held. Selbstüberhebung ist die Ursache seiner Katastrophe. Das alles trifft auch auf Jason zu; und beide gesellen sich als Wesensverwandte dem Rustan der Traumhandlung.

Auch die Katastrophe des Aietes ist im Vorspiel schon gegeben. Seine unersättliche Habgier, seine wilde Grausamkeit, seine Tücke ist schon mit dem Raub des Vliesses bestraft. Der Fluch des Sterbenden lässt ihn seiner Beute nicht froh werden. Das Glück und der Friede seines Hauses ist durch die Flucht der Tochter für immer dahin. Fast könnte es scheinen, als hätte der Dichter durch die Vorwegnahme der wichtigsten Motive von Anfang an das Interesse an der folgenden Handlung lahmgelegt. Dies ist aber durchaus nicht der Fall. Allerdings weist Charakter und Schicksal des Phrixus auf Jason hin; Aietes bleibt in den Argonauten wesentlich derselbe, der er im Vorspiel war; endlich ist in Perittas Los, die mit innerem Widerstreben einer Liebesleidenschaft nachgibt, Medeas künftiges Leid angedeutet. Aber das sind doch alles nur Keime, die erst in den Hauptteilen des Dramas zur vollen Entfaltung gelangen.

Und vom dramatischen Standpunkte aus ist auch Medea nicht, wie es oft geschieht, als die Heldin aller

drei Teile zu bezeichnen. Nicht zufällig hat der Dichter die Titel gewählt. Im Gastfreund steht Phrixus als Hauptcharakter und neben ihm Aietes im Mittelpunkt der Handlung. Medea hält sich passiv im Hintergrund. In den Argonauten tritt sie weiter vor, neben den „Helden“ Jason, den sie mit Aietes und den Kolchern verbindet. Aietes macht in den Argonauten keine tragische Entwicklung mehr durch. An ihm wird nur eine Strafe vollzogen. Jason ist die treibende Kraft in diesem Teil. Erst in dem nach ihr benannten Teil übernimmt Medea die Führung. Die Schönheit dieser Steigerung sollte man nicht dadurch verwischen, dass man Medea als die dramatische Heldin jedes einzelnen Teiles erklärt. Sonst käme auch die Wirkung dieser Architektonik nicht zu ihrem Rechte: Mord, Rache, Gegenrache; wuchtig Schlag auf Schlag, Zug um Gegenzug. Zwei Mächte, Natur und Kultur, die in tödlichem Ringen sich ineinander verbeissen; Recht und Unrecht auf beiden Seiten unauflöslich verknüpft, bis die beleidigte Natur in Medea mit elementarer Gewalt hervorbricht, alles um sich her zerstörend.

Der dämonische Zauber des Vliesses liegt in Medeas Wesen verkörpert. Sie ist für Jason allein wirklich, was das Widderfell für Aietes und Jason symbolisch gewesen war: Das Wünschenswerte, mit Begierde Gesuchte, mit Unrecht Erworbene und darum Verhängnisvolle. Sie ist für Jason ein Göttergeschenk, weder gut noch bös, ein elementarisches Wesen, völlig eins mit der Natur. Jason liebt Medea nicht. Sie reizt ihn nur. Er steigert sich in eine Leidenschaft hinein, die mit ihrem Scheine ihn selbst und Medea blendet.

Damit hat Grillparzer eines der Probleme wieder aufgenommen, die er in der Sappho nicht hatte bewältigen können. War dort der Gegensatz von Kunst und Leben als Hintergrund einer Künstler- oder Liebestragödie gedacht, so findet in der Trilogie der Gegensatz von Natur und Kultur im Verhältnis Medeas zu Jason konkrete Form. Jedes glaubt im andern seine notwendige Ergänzung zu finden: Scheinbare Zusammengehörigkeit, ein kurzer Rausch, furchtbare Enttäuschung. Und wie Sappho über Phaon, so steht Medea über Jason. Medea hätte Jason glücklicher gemacht, als er sich's hätte je träumen können. Denn sie liebt ihn mit einer Glut, von der die kühle Kreusa nichts weiss. Jason aber hält sich für die überlegene Persönlichkeit. Die alles aufopfernde Hingebung Medeas ist für ihn nur weibliche Schwäche oder selbstverständliche Pflicht. So eingebildet ist er, dass er nicht sieht, welche Schätze für ihn im Herzen Medeas verborgen liegen. Er hat sie von Anfang an nicht verstanden und macht nie einen ernstlichen Versuch sie zu verstehen. Wie der Prinz im Märchen weiss Jason nicht, dass er in Medea das höchste Ziel seiner Fahrt, sein Lebensglück gewonnen hat. Er hält den wahren Schatz in Händen und erkennt ihn nicht. Kaum dass er Medea besitzt, erniedrigt er sie zum blossen Werkzeug seines Ehrgeizes.

Noch während er ihr den kolchischen Schleier abnimmt, zum Zeichen, dass sie nunmehr als Jasons Weib Griechin unter Griechen sei, ist sein ganzes Sinnen auf die Erlangung des Vliesses gerichtet. Ob er sich und Medea verderben sollte — was kümmert es ihn? Er tut, was er will. Äusserer Ruhm und Glanz ist ihm

alles, Medeas Liebe nichts. Als der Ruhm geschwunden, das Unglück über ihn und Medea hereingebrochen ist, vermag er nicht, die Vorurteile der Hellenen gegen die „Barbarin“ verachtend, aus der Vergangenheit die Konsequenzen zu ziehen und mit Medea in der Stille ein neues Leben zu beginnen. Auf das glänzende Glück, das ihm an Kreusas Seite lockt, will er nicht verzichten. Andere hat er durch Mut und Tatkraft zu beherrschen gewusst. Sich selbst zu überwinden, den Weg der Pflicht zu gehn, die eigene und seines Weibes Schuld auf sich zu nehmen, so den innern Frieden und die Selbstachtung wieder zu erkämpfen: dazu ist er zu schwach. So geht er äusserlich und innerlich zugrunde und durchlebt die Entwicklung ganz, die in Phaon nur angebahnt war.

Medea aber, die in demselben Augenblick, wo sie sich für immer an Jason bindet, erkennen muss, dass seine Leidenschaft nicht die wahre Liebe sei, geht den einmal beschrittenen Weg zu Ende. Sie gehört zu Jason. Ihre Liebe wurzelt tiefer als die seine. Was geschehen ist, ist geschehen. Medea kennt ihre Pflicht. Sie handelt, wie sie muss. Und darf sie im fremden Lande, nach all dem Unglück, das über sie hereingebrochen, nicht mehr das sein, was sie will und was sie früher war, so ist sie doch das ganz, was sie sein kann. Sie ist sich ihrer sittlichen Überlegenheit über Jason und die andern Hellenen bewusst. So darf sie sich, ganz abgesehen von ihrer Liebe und dem Schicksal der Kinder, von Jason nicht abschütteln lassen. Sie ist kein Ding, sondern eine Persönlichkeit. Sie darf dem hochmütigen und gleissnerischen Griechenvolk den Triumph über die verachtete Barbarenwelt nicht gönnen.

Was war denn ihre Schuld? Sie hat, bis sie endlich zur Vergeltung schreitet, nichts Böses getan. Jason war der Schuldige. Aber er ist Hellene, sie Barbarin. Also wird sie für alle Greuel verantwortlich gemacht. Niemand kennt sie; niemand traut ihr. Wie ein wildes Tier wird sie verachtet und gefürchtet. Ihre Menschenrechte werden mit Füssen getreten. Nicht sie war es, die eigenwillig ihre Individualität gegen die höheren Rechte der Allgemeinheit durchsetzen wollte. Moralisch unter ihr Stehende vermögen ihr Wesen nicht zu ergründen. So empört sich denn die beleidigte Natur in ihr. Ob Medea will oder nicht — sie muss die Welt um sich zerstören, die Welt der Scheinkultur, wo der Mensch nicht nach seinem innern Gehalt, sondern nach äusserem Erfolg gewertet wird. Von all der Zerstörung aber bleibt in furchtbarer und erhabener Einsamkeit die Persönlichkeit Medeas zurück.

II. Das erste Meisterwerk.

König Ottokars Glück und Ende.

Der Fortschritt von der Sappho zum Goldenen Vliess besteht hauptsächlich in der scharfen Fassung und strengen Durchführung des tragischen Konflikts, in der festeren Handhabung der dramatischen Technik gegenüber dem monodramatischen Charakter der Sappho, endlich in der Erweiterung des Horizontes. Dazu kommen noch eine Reihe von Vorzügen geringeren Grades, wie die grössere Realistik in der Darstellung des Gegenständlichen, die feinere Individualisierung der Charaktere. Für sich allein betrachtet, weist jedoch die Trilogie über das konventionelle, rein individualistische Drama nicht hinaus, und die pessimistische Endstimmung raubt ihr sogar den besten Teil der ethischen Wirkung und schliesst sie, ebenso wie es bei Ahnfrau und Sappho der Fall ist, aus der Reihe derjenigen Kunstwerke aus, die mit ihrem positiven Gehalte den geistigen Fortschritt der Menschheit fördern.

Ganz anders „Ottokars Glück und Ende". In diesem, seinem ersten historischen Drama steht Grillparzer endlich ganz auf eigenen Füssen. Und es ist sehr begreiflich, dass er es gelegentlich selbst als sein bestes Stück be-

zeichnete (Neue Freie Presse 2. Febr. 1872). Äussere und innere Form decken sich völlig. Diktion, Milieudarstellung, Charakterzeichnung, dramatische Komposition, alles ist in denkbar höchstem Masse zweckentsprechend.

Aber nicht allein hat der Dichter in technischer Hinsicht völlige Meisterschaft erlangt, sondern seine ganze Weltanschauung erscheint gereift und gehoben. Der weltflüchtige, entsagende Pessimismus, die trübe, hoffnungslose Melancholie der ersten Werke, hat einem gesunden Optimismus, einem frischen Tatendrang und kräftiger Weltbejahung Platz gemacht. Im Goldenen Vliess erlebten wir die gänzliche Vernichtung des Bestehenden. Im Ottokar hebt sich aus den Trümmern der fallenden eine bessere neue Welt. Der Untergang des Böhmenkönigs ist die Grundbedingung zum Gedeihen des Kaisertums. Die Tragik des Individuums ist das Wachstum der Menschheit. Man sage nicht, dieser Kollektivismus hafte dem historisch gegebenen Stoffe an, mit dem sich der Dichter nicht notwendig identifiziere. Das Finden des Stoffes ist doch schon an und für sich eine künstlerische Tat. Grillparzer selbst sagt darüber: „Der Dichter wählt historische Stoffe, weil er darin den Keim zu seinen eigenen Entwicklungen findet, vor allem aber, um seinen Ereignissen und Personen eine Konsistenz, einen Schwerpunkt der Realität zu geben, damit auch der Anteil aus dem Reich des Traumes in das der Wirklichkeit übergehe.“ „Wenn nun zugleich aus dem Untergange Ottokars die Gründung der habsburgischen Dynastie in Österreich hervorging, so war das für einen östreichischen Dichter eine unbezahlbare Gottesgabe und setzte dem Ganzen die Krone auf.“

Solchen Aufschwung hatte der Dichter vornehmlich zwei Ereignissen zu danken, die zwischen die Trilogie und den Ottokar fallen: dem Tod seiner Mutter (so paradox das klingt) und der italienischen Reise. So sehr ihn der Selbstmord der über alles geliebten Mutter erschütterte: die endgültige Trennung von der exzentrischen und geistig belasteten Frau, deren Wesen die auf den Sohn vererbte Gemütsanlage nur ungünstig beeinflussen konnte, muss als ein Glück für den Dichter bezeichnet werden. Die italienische Reise aber hob ihn über die Trauer um den Verlust der Mutter hinaus, sie erleichterte ihm die Lösung des selig-unseligen Liebesbundes mit der Muse seiner Medea, und führte ihm eine Fülle fruchtbarer Anregungen und neue Lebenskraft zu. Man pflegt die Bedeutung dieser Reise für Grillparzer zu unterschätzen. Er wandte sich freilich nicht wie Goethe klassizistischer Dichtung zu; im Gegenteil stellte er nach dem Aufenthalt in Italien der Goethes Iphigenie und Tasso nachgebildeten Sappho ein vaterländisches Drama realistischen Stils gegenüber. Deswegen glaubt man, von einzelnen Gedichten abgesehen, habe die Reise keinen dauernden Eindruck in ihm hinterlassen. Ein Blick auf den Ottokar genügt zu zeigen, dass nach der italienischen Reise tatsächlich eine neue Lebensperiode für Grillparzer anfing. Der Dichter der Sappho und des Goldenen Vliesses hatte nicht mehr nötig, weiterhin von der klassischen Formschönheit zu lernen. Was er brauchte, war veränderte Umgebung, ungestörtes Geniessen erhabener Kunst und Natur, geistige Nahrung höchster Potenz. Das alles hat ihm Italien gegeben. Dort hat Grillparzer sich selbst gefunden.

So ziemlich alle seine späteren Werke wurden während des Jahres 1819 und der unmittelbar darauf folgenden Zeit entworfen. Aus dem Jahre 1819 allein stammt das epische Fragment Die Schlacht auf dem Marchfeld, woraus das Ottokardrama hervorging; ferner die erste Skizze zu Hero und Leander, eine Notiz zur Libussa, der grossartige Plan eines Zyklus von Römerdramen: Marius und Sulla, Crassus und der Fechterkrieg, Pompejus und Cäsar, Brutus, Die Triumvirn, Octavianus Augustus; endlich mehr oder weniger ausführliche Aufzeichnungen zu Dramen: Lucrezia, Die letzten Könige von Juda, Die Nazaräer, Hermann der Cherusker. Die Pläne zu Weh dem, der lügt, Jüdin und Bruderzwist fallen in diese Zeit. Wenn auch nicht alle dieser Entwürfe zur Ausführung gelangten, so sind doch wesentliche Bestandteile davon in die vollendeten Dramen übergegangen (Sauer, Einleitung zu Grillparzers Werken I, S. 44 ff.).

Der Charakter des Ottokar ist zu dem durch Rustan und Jason vertretenen Typus gerechnet worden. Mit beiden gemeinsam hat er allerdings den masslosen Ehrgeiz und eine entfernte Ähnlichkeit mit Napoleon. Im übrigen aber ist Ottokar ein Typus für sich. Rustan ist ein unfähiger Schwärmer, Jason ein halber Held, der beim ersten Misserfolg verzweifelt zusammenbricht; Ottokar ist ein ganzer und grosser Held, den das Unglück zwar beugt und äusserlich vernichtet, aber zugleich auch sittlich erhebt. Grillparzer selbst sagte (zu Frau von Littrow), er habe die Vorstellung einer starken Heldennatur vor sich gehabt. Sehr mit Unrecht wurde von mehreren Kritikern behauptet, Ottokar sei nur ein aufgeblähter, hochmütiger Emporkömmling ohne innern Gehalt.

Ottokar hat sich seine ungeheure Machtstellung, die selbst dem Reich gefährlich war, aus eigener Kraft errungen. Er hat ein Recht, stolz zu sein. Selbst seine Überhebung ist begreiflich. Und auch durch die ärgsten Ausschreitungen seiner despotischen Laune verscherzt er unsere menschliche Anteilnahme nie völlig; denn im Gegensatz zu Jason wird er nie kleinlich. Seine Verbrechen sind die Verbrechen einer überschäumenden Vollnatur. Er ist kein kurzsichtiger Duodeztyrann, sondern ein Herrscher von weitausgreifenden Plänen. Wohl ist die Triebfeder seines Handelns vorwiegend der Tatendrang eines Menschen, der, wie Grillparzer von Napoleon sagt, um sich nicht selbst zu verzehren handeln muss, weil er nicht geniessen kann. „Nicht Ehrsucht war der Hebel, sondern Tatendurst." Das ist aber kein moralischer Fehler, sondern einseitige Charakteranlage. Eben diese Einseitigkeit hat Ottokar gross gemacht; und diese Einseitigkeit, die ihn nie still stehen lässt, ist die Ursache seines Unglücks. Nicht weil er innerlich gehaltlos und schwach wäre, fällt er, sondern weil er, der Starke, mit einem Stärkeren in Konflikt gerät. Das böhmische Volk verrät Ottokar nicht bloss zur Rache für erlittenes Unrecht, sondern weil es die Fühlung mit dem seiner Zeit vorauseilenden Reformator verloren hat.

Wenn sich Ottokar durch die unerwartete Übergehung bei der Kaiserwahl zeitweise aus der Fassung bringen lässt, und sich zum Nachgeben versteht, so ist das keineswegs ein Zeichen innerer Schwäche. Seine Nachgiebigkeit ist vom Dichter, psychologisch fein, ganz anders motiviert. Einmal ist Ottokar nicht ein bloss brutaler Tyrann, sondern ein ursprünglich gerecht und edel

denkender Mensch, wie u. a. sein Verhalten nach Merenbergs Tod beweist. Er ist kein abstrakter Begriffsheld, sondern ein lebendiger Mensch, der noch imstande ist, sich selbst im stillen unrecht zu geben. Er fühlt, dass er den ihm zugefügten Schimpf selbst verschuldet hat. Weil er zum erstenmal zum Bewusstsein kommt, dass er unrecht getan hat, wird er von diesem Bewusstsein betäubt.

Dann ist er aber auch Realpolitiker genug, um den Versuch zu machen, sich mit den tatsächlichen Verhältnissen abzufinden und durch formelles Nachgeben sich materielle Vorteile zu verschaffen. Durch diese Motivierung erreicht der Dichter den Zweck, dass wir ganz auf seiten Ottokars stehen, wenn er schliesslich die durch Zawischs Perfidie herbeigeführte öffentliche Demütigung nicht erträgt und sich nachher durch die Schmähungen der Königin zum Vertragsbruch hinreissen lässt. Nun erhebt er sich, trotz des Vertragsbruches, vor unsern Augen gerechtfertigt. Wir vermögen seine letzten Gewalttaten begreiflich zu finden, wenn nicht zu entschuldigen; und in der Entscheidungsschlacht sind unsere Herzen mehr bei dem verratenen und dem Untergang geweihten König, als bei dem siegreichen Kaiser, der anfangs unsere Zuneigung ausschliesslich besass. Auf diese Weise gelingt es dem Dichter auch, die dramatische Spannung bis an den Schluss des fünften Aktes zu führen.

Im Gegensatz zu diesen Ausführungen meint Volkelt, die Tragik im Ottokar sei individuell-menschlicher Art, nicht typisch. Was uns der Dichter zur Anschauung bringe, sei nicht etwa der zur Entfaltung der Menschennatur unvermeidlich gehörige Widerstreit des Strebens

nach Macht und Grösse und des zügelnden Rechts, sondern es sei lediglich dieser besondere Charakter, diese von der Natur nun einmal in diesem Menschenexemplar angelegte Häufung gewalttätiger Leidenschaft, wodurch der tragische Zusammenstoss hervorgerufen werde. Wenn Ottokar auch kein blosser Prahlhans sei, so leide das Tragische an seiner Gestalt doch darunter, dass seine Herrschgier und Tyrannei nicht stärker auf inneres Recht gegründet sei: „Dies wäre aber erreicht worden, wenn ihm ein aus grossen geschichtlichen Gesichtspunkten notwendiges, für seine Zeit bedeutungsvolles Streben mehr, als dies der Fall ist, zum Hintergrund gegeben worden wäre“.

Ottokar-Naturen sind jedoch keine singulären Phänomene. Welcher temperamentvolle, vorwärtsstrebende Mensch hätte nicht die Keime des extremsten Egoismus in sich und könnte nicht fühlen, dass er unter entsprechenden Verhältnissen ähnlich handeln, dass er ein Ottokar im kleinen sein müsste? Hat denn nicht Grillparzer selbst auch von seinem Ottokar, so gut wie von Jason und Rustan ein gut Teil in sich gehabt? Hat er nicht, wie Ottokar, das Glück einer ganzen Anzahl von Menschen zerstört um seines eigenen Selbst willen? Gewiss hat er auch in dieser Beziehung im historischen Gewand seine eigenen Entwicklungen dargestellt. — Das „innere Recht“ aber zu seiner „Herrschgier und Tyrannei“ wird durch den ersten Akt des Dramas mehr als genügend erwiesen; und auch dadurch, dass viele der tüchtigsten und mannhaftesten seiner Anhänger ihm in Not und Tod treu blieben.

Was das geschichtlich-notwendige und bedeutungsvolle Streben anbelangt, so unterschätzt Volkelt einer-

seits die tatsächlichen Errungenschaften und Pläne Ottokars (Einführung der deutschen Kultur in Böhmen; vgl. Redlich, Grillparzers Verhältnis zur Geschichte, Wien 1901, p. 18 ff.), andererseits erwartet er vom Drama gerade das, was Grillparzer ausgeschlossen wissen will: abstrakte Geschichtsphilosophie. In lebendigster Anschaulichkeit bringt uns der Dichter das Bedeutsame der historischen Konstellation zum Bewusstsein: Margarete, als letzte Hohenstaufin, weist zurück in die vergangene Herrlichkeit des Reichs; Ottokar stellt die Gegenwart und den Übergang zu einer besseren Zukunft dar — er ist der letzte und mächtigste Vertreter des während des Interregnums geltenden Faustrechts; Rudolf führt eine neue Zeit der Macht und Einheit für das Reich herauf und begründet die habsburgische Dynastie, mit deren Bestand das Schicksal des Reiches solange verknüpft blieb. Dass Ottokars Streben, nicht an und für sich, sondern im Verhältnis zu dem der höheren Kaiserpflichten bewussten Rudolf als einseitig beschränkt dargestellt ist, liegt demnach ebensosehr im Stoff, wie im Gefüge der dramatischen Komposition und in der tragischen Idee. Der angebliche Mangel ist also einer der höchsten Vorzüge des Werkes. Grillparzer, der die Theorie Schillers vom historischen Drama teilte, kam in der Praxis um ein gutes Stück über die Praxis Schillers hinaus. Er übertrifft den älteren Meister durch die psychologische Konsequenz der Charakterisierung und durch die Herbeiziehung tatsächlicher, scheinbar zufälliger Lebensmomente zur Festigung des dramatischen Baus. Er versteht es besser, als Schiller, ohne Reflexion, allein durch die Macht der Ereignisse von der

Notwendigkeit des Geschehens zu überzeugen. Grillparzers Charaktere machen nicht mit philosophischem Bewusstsein Geschichte, sondern sie leben, sie sind die Geschichte. Grillparzer legt Ideen nicht in schöne Worte, sondern in Taten.

Es ist somit ganz verfehlt, wenn Grillparzer der Vorwurf gemacht wird, er habe sich der Einsicht verschlossen, dass die Dichtung den Ideengehalt ihrer Zeit in sich aufnehmen und überhaupt beherrschende Ideen zu ihrem Mittelpunkte haben solle. Im Gegenteil verlangte Grillparzer sogar, jedes Drama solle sich auf eine einzige Formel reduzieren lassen, wie: „Hochmut kommt vor dem Fall“ beim Ottokar, oder: „Gleich und Gleich gesellt sich gern“ bei der Sappho. Nur gegen die blasse „Zeitgeist“-Schriftstellerei des Jungen Deutschland wandte er sich, nicht aber gegen Dichtungen, aus deren Gestalten Ideen hervorleuchteten. Sein Standpunkt ist der echt künstlerische und selbstverständliche, dass nicht der Gedanke, sondern das Bild im Dichter zuerst aufsteigen solle. Deutlich genug hat er sich gerade über den Ottokar Frau von Littrow gegenüber geäussert: „Eine Idee, welche durch Erlebtes ins Leben gerufen und angeregt wird, treibt zur Gestaltung, und Ottokar ist der Träger einer solchen Idee. Der Aufbau eines grossen Reichs ohne Rücksicht auf Nationalität und Humanität bloss um der Herrschaft willen; das Infragestellen alles bereits Erreichten, die allmählich überwiegende Notwendigkeit fortgesetzter Gewalttaten als Folge von Gewalttaten, die entweder gebieten, immer noch weiter zu gehen, oder den Untergang drohen, wie dies schliesslich bei Napoleon der Fall war.“ Durch diese Worte Grill-

parzers, der hier übrigens die Verdienste Ottokars nicht in Betracht zieht, und wenn die kollektivistische Tendenz des Werkes gewürdigt wird, erledigt sich auch der von Dr. Lex neuerdings vorgebrachte Einwand: „Die Tatsache zum Schluss, dass Rudolf seine Söhne mit Österreich usw. belehnt und, wie man sagt, die habsburgische Hausmacht gründet, entscheidet an Ottokars Schicksal gar nichts mehr.“ Es lag ja gerade in der Idee des Dramas, nicht bloss den Zusammenbruch eines Individuums darzustellen, sondern den dadurch ermöglichten Aufbau eines neuen Staatengebildes.

Noch soll ein Wort zur Abwehr der von Adolf Bartels in seiner Literaturgeschichte aufgestellten Kritik gesagt werden. Grillparzers Ansichten werden dort so aufgefasst, als hätte Grillparzer die Dichter verurteilt, „welche die Resultate ihrer ernstesten geistigen Kämpfe in die Dramatik hineintragen,“ „die, für welche das Drama aus den Weltanschauungskämpfen der Menschheit erwächst, an denen sie selber handelnd und leidend teilnehmen.“ Es scheint, dass Bartels durch den von ihm missverstandenen Hebbel für andere Dichter völlig blind geworden ist. Eine so haltlose Behauptung, wie die angeführte, konnte nur jemand wagen, der in die eindringenden philosophischen und historischen Studien, in die leidenschaftliche Anteilnahme Grillparzers an den politischen Entwicklungen seiner Zeit, keinerlei Einblick hatte. Grillparzer müsste überhaupt kein Dichter gewesen sein, wenn seine Werke nicht aus den ernstesten geistigen Kämpfen hervorgegangen wären. Er gab in seinen Dichtungen allerdings nur die Resultate dieser Kämpfe, nicht wie es sogar Schiller und Hebbel, un-

künstlerisch genug, so oft taten, die vorbereitenden Gedankenprozesse. Was Grillparzer von Goethe und Lope de Vega sagte, gilt von ihm selber: „Schiller und Calderon scheinen philosophische Schriftsteller, Goethe und Lope de Vega sind es. Jene scheinen es vorzugsweise zu sein, weil sie philosophische Diskussion geben, diese haben nur die Resultate.“

III. Stillstand.

Werfen heutzutage einzelne Kritiker die Ottokartragödie gerne als österreichisches Lokalstück in die ästhetische Rumpelkammer, so hatte Grillparzer mit seinem patriotischen Drama in der Heimat selbst wenig Glück. Ein flüchtiger Sensationserfolg, der freudige Beifall von wenigen Sachverständigen konnte ihn nicht dafür entschädigen, dass kleinliche Chikanen die Aufführung über ein Jahr lang hingeschleppt hatten, dass tschechische Chauvinisten den Verherrlicher der habsburgischen Dynastie in blindem Hass beschimpften. Mit den edelsten Absichten, in reinster Begeisterung hatte Grillparzer sein Werk geschrieben. Verkennung, Missgunst und Undank war der Lohn. Als Mitglied eines harmlosen geselligen Vereins hält ihn die Polizei für staatsgefährlich; als wäre er ein Verbrecher, werden seine Papiere rücksichtslos durchstöbert. Grillparzer ist in seinem Innersten verletzt und empört. Der Ekel, das Sinnen und Ärgern drohte ihn, wie er sagt, krank zu machen. Er ist der Verzweiflung nahe und denkt an Selbstmord. Die Musik, die er jetzt über alle Künste als die freieste verherrlicht, gewährt ihm einigen Trost. Eine Reise nach Deutschland bringt ihm äussere Zerstreuung. Die innere Befreiung von all der Bitterkeit, die ihn seit Jahren quälte, fand er endlich in neuem dichterischem Schaffen.

Ein treuer Diener seines Herrn.

War der Treue Diener ursprünglich, wie der Ottokar, ganz als patriotisches Stück, als eine Apotheose der Pflichttreue gedacht, so wird dieses Drama nun zum „Gefäss, um lang aufgestapelten Groll gegen Geistesdruck und Despotismus, um Unzufriedenheit und Empörung in sich aufzunehmen; die Probe für Grillparzers Loyalismus wurde zur revolutionär angehauchten Satire“ (Sauer). Der kollektivistische Optimismus des Ottokar ist im Treuen Diener zum individualistischen Pessimismus zurückgesunken. Man mag diesen Rückschritt in der Idee beklagen. Aber diese Verengerung der Weltanschauung ist nur vorübergehend, und vom rein ästhetischen Gesichtspunkte aus hat sie weder dem Treuen Diener noch der Herotragödie geschadet. Künstlerisch sind diese beiden Dramen das Vollendetste, was Grillparzer gelang. Und innerhalb des engen Kreises individualistischer Tragik ist immerhin auch ein unschätzbarer Fortschritt wahrzunehmen.

In allen früheren Werken war die Tragik der Hauptcharaktere noch mit einer moralischen Schuld vermischt. Jaromir, Medea und Ottokar begehen wirkliche Verbrechen; Sapphos sittliche Begriffe verwirren sich wenigstens. Bancbanus und Erny, Hero und Leander leiden unschuldig. Hier ist mit der traditionellen Auffassung tragischer „Schuld“ gänzlich gebrochen. Was wir erleben, ist einfach die Tragik der Begrenzung menschlichen Seins überhaupt, die Tragik des Individuums, so rein und künstlerisch vollkommen dargestellt, wie es Hebbel später in den Gestalten der Mariamne, Agnes und Rhodope nicht

schöner gelang. Insofern bilden der „Treue Diener“ und „Des Meeres und der Liebe Wellen“ wichtige Durchgangsstadien zu den letzten Dramen, in denen Grillparzer das Ziel, die „Tragödie der Zukunft“ völlig erreichte.

Technisch bemerkenswert ist der Treue Diener durch die kühne Realistik des Stils und die Eigentümlichkeit der Komposition. Grillparzer verwendet hier, vielleicht nach dem Vorbilde von Kleists Prinz von Homburg die Rahmentechnik, die er in Traum, ein Leben gebrauchte, und die er wieder in Weh dem, der lügt, Jüdin von Toledo und Libussa verwertet hat.

Lange hat man Grillparzer den Vorwurf gemacht, er habe in der Gestalt des Bancbanus eine Verherrlichung des Servilismus geschrieben und statt eines tragischen Helden eine Karikatur, einen vertrockneten Stoiker gezeichnet. Von beidem das Gegenteil. Dass alles Stoische untheatralisch sei, wusste Grillparzer so gut wie Lessing. Bancbanus ist nicht die Fratze eines Mannes, sondern ein ganzer Mann. Verabscheut er auch jede Störung des Friedens, und macht er seinem Äussern nach mehr den Eindruck eines Geschäftsmannes als eines Kriegers, unkriegerisch und schlaff ist er darum doch nicht. Von seinem Säbel ist er so unzertrennlich wie jeder Ungar. Er ist nicht leidenschaftslos und kalt. Trotz seiner sechzig Jahre lodert ungarisches Feuer in seinen Adern. Wie glüht dieses Feuer durch die verhaltene Bitterkeit durch, mit der Bancban die Möglichkeit einer Untreue Ernys entschuldigt, wie flammt dieses Feuer auf im Jubel über die Gewissheit ihrer Liebe! Allerdings weiss Bancbanus auch, wie es seinem Alter geziemt, sich zu beherrschen, wo es nötig ist.

Die tölpische Demonstration des fürstlichen Rangen vor seinen Fenstern erregt in ihm nicht einmal Ärger: er straft sie mit der gebührenden Verachtung. Ignorieren war dem kindischen Gebahren des Prinzen gegenüber die einzig mögliche und einzig richtige Waffe. Bancbans ganze Haltung macht von Anfang an den Eindruck festen Selbstbewusstseins und kluger Einsicht. Der König wusste was er tat, als er gerade diesen Mann zum Reichsverweser einsetzte. Dem langerprobten Rate traut er die Fähigkeit zu, die Verwaltung des Reiches unparteiisch, treu und mit fester Hand zu leiten.

In der Tat erledigt Bancban die Regierungsgeschäfte ebenso umsichtig wie energisch. Den Kniff des Bittstellers, der die Abwesenheit des Königs dazu benützen will, sich unbilligen Vorteil zu verschaffen, durchschaut Bancbanus sofort. Wo es die Sicherheit des Landes erfordert, greift er tatkräftig ein. Und der Willkür der Königin gegenüber macht er mit gelassener Bestimmtheit von seinen Befugnissen Gebrauch. Die Königin lässt die wichtigsten Staatsgeschäfte im Stich und eilt zum Tanz Bancbanus beharrt auf seinem Posten. Es lässt sich kaum eine schärfere Satire denken, als den zweiten Akt mit seiner knappen Gegenüberstellung von fürstlichem Leichtsinn, fürstlicher Willkür und unerschütterlicher Beamtentreue. So wenig servil zeigt sich hier Bancbanus, dass ihm manche Kritiker vorwerfen, er habe seine Pflicht zu pedantisch aufgefasst; er hätte sich gegen die Königin höfischer und nachgiebiger zeigen sollen. Aber hofmännisches Benehmen war unter den Umständen wenig am Platz. Vielmehr hätte sich Bancbanus einer Vernachlässigung seiner Pflichten als Reichsverweser

schuldig gemacht, wenn er einem Ball zuliebe die Aufschiebung der dringendsten Geschäfte gutgeheissen hätte. Dem Leichtsinn der Königin gegenüber tat Festigkeit not. Nicht die Pedanterie Bancbans ist schuld an dem hereinbrechenden Unglück, sondern die Gewissenlosigkeit des fürstlichen Geschwisterpaares.

Wenn die Hofschranzen über Bancbanus spotten, weil er nicht bemerkt, wie seine Gattin von dem Prinzen belästigt wird, so spotten wir nicht mit. Wir sehen den Reichsverweser in Ausübung der übernommenen Pflichten und sind darüber empört, dass er nur Hohn dafür erntet. Der beissende Sarkasmus, mit dem Bancbanus zuerst den Prinzen, dann den Höfling abführt, genügt allein schon, die Überlegenheit Bancbans zu kennzeichnen, die wahre Absicht des Dichters deutlich zu machen.

Man hat behauptet, Bancban versäume seine nächste Pflicht, nämlich, die Ehre seiner Gattin zu schützen. Dies angebliche Versäumnis wird dann zur tragischen Schuld konstruiert. Aber war denn die Ehre Ernys in Gefahr auf dem königlichen Ball? Musste Bancban nicht als selbstverständlich voraussetzen, dass seine Frau inmitten der ganzen Hofgesellschaft, in Gegenwart der Königin, vor frechen Zudringlichkeiten sicher sei? Um so schlimmer für den Hof, wenn sie es nicht war! Wenn Bancbanus lange an keine Gefahr glauben wollte, so mag man das naiv, unschuldig, eigensinnig vertrauensselig, oder mit Grillparzer „ziemlich borniert“ nennen, aber nicht pflichtvergessen. Die Handlungsweise Bancbans ist vollkommen verständlich und notwendig. Der Prinz umschwärmt Erny; er tanzt mit ihr, er drückt ihr in

auffallender Weise die Hand, missachtet frech die gewöhnlichsten Regeln des Anstandes: Hätte nun Bancbanus seinerseits einen Skandal erregen, säbelrasselnd seine Frau aus der Hofgesellschaft wegführen sollen? Damit hätte er nichts besser gemacht. Wie leicht konnte es bei dem Charakter des Prinzen zu offenem Streite kommen! Der Reichsverweser musste aber unter allen Umständen die Ruhe aufrecht erhalten.

Als der zweite Angriff des Prinzen auf Erny ihn belehrt, dass diese wirklich in Gefahr schwebt, da trifft er sogleich Vorkehrungen zu ihrem Schutz, wie er auch nachher, als Erny zu lange ausbleibt, mit Bewaffneten ins Schloss dringt. — Entfernte sich Erny mit dem förmlichen Urlaub der Königin vom Hofe, wie es Bancban will, so war sie den Nachstellungen des Prinzen für immer entrückt. Bancban hatte die Ehre seines Hauses gewahrt, ohne zu Misshelligkeiten Anlass zu geben, ohne auch nur die Etikette zu verletzen. Tadellos und würdig das Verhalten Bancbans und Ernys, im höchsten Grad erbärmlich das des Prinzen. Noch in Gegenwart ihres Gatten zudringlich und frech, muss er sich von Erny vor dem ganzen Hofe sagen lassen, dass sie ihn verachte. Wie ein unartiger Junge wirft er sich zur Erde: „Mit den Händen greif' ich in den Grund. Nicht hören und nicht reden! Rase, stirb!"

Wie im zweiten Akte, so im dritten Herren und Diener in schroffem Kontrast wie Nacht und Licht. Die korrekte, edle Haltung Ernys auf der einen Seite, auf der andern die hochnäsige Willkür, die frevelhafte Schwäche der Königin, die sich zur Kupplerin herabwürdigt; der läppische Prinz, seine lüsterne Frechheit, sein masslos

roher Übermut. Leben und Glück edler Menschen, treuer Untertanen, erbarmungslos zertreten, einer fürstlichen Laune geopfert. Wie vom Blitz getroffen stürzt Bancbanus an der Leiche seines Weibes nieder. „In seinen Ausruf: ‚O Erny! O mein Kind, mein gutes, frommes Kind!‘ presst sich sein ungeheurer Schmerz zusammen. Er hat sein Alles verloren, sein Glück, seine Zukunft, sein Leben.“

Warum rächt sich Bancbanus nicht? Nach R. M. Meyer hätte er moralischer gehandelt, wenn er seine Pflicht verletzt hätte und zur Rache geschritten wäre. „Wer tief genug in den Charakter Bancbans hinabgestiegen ist, dem kann Bancbans Handlungsweise in den folgenden Akten nicht mehr zweifelhaft sein,“ sagt Sauer. „Die Königin hat die Freveltat selbst auf sich genommen. Niemand kann da richten und strafen, als der König selbst. Diesem wird die Meldung erstattet, seine frühere Rückkunft erbeten. Bis dahin muss Bancbanus die Ruhe erhalten, die er dem Könige zu erhalten versprochen hat, Ruhe um jeden Preis.“ Nicht als ob in Bancbanus alles ausgestorben wäre, ausser der eingewöhnten Unterwürfigkeit. Bancban ist weder ein leidenschaftsloser Stoiker, noch ein Märtyrer mit dem kalten Glorienschein ums Haupt. Er ist ein Mensch von Fleisch und Blut, dem der fürchterliche Kampf zwischen Pflicht und Gefühl nicht erspart ist. Wir sind Zeugen dieses Kampfes, und der Dichter hat nicht verfehlt, uns den Sieg, den Bancbanus über sich selbst gewinnt, glaubhaft zu machen.

Der erste betäubende Schmerz lässt in Bancbans Herzen zunächst keinen Raum für Gedanken an Rache. Die Sorge für die Bestattung Ernys gibt Bancban Zeit, sich zu sammeln, sich des Versprechens zu erinnern,

das er seinem König gegeben hat. Sollte er, dessen höchste Pflicht es ist, im Lande den Frieden zu erhalten, zur Rache für den Tod der Einen, und sei es auch sein geliebtes Weib, das Zeichen zum Aufruhr geben, der vielleicht Tausenden das Leben kosten würde? Der König war nahe; er würde streng und gerecht richten. Der Übeltäter sollte nicht entrinnen. Bleich, von Dienern gestützt, kehrt Bancban vom Leichenbegängnis nach seinem verödeten Hause zurück. Wer behauptet, in Bancbans Brust hätten sich die heftigsten Gegensätze nicht entladen, wir seien nicht Zeugen seiner Seelenkämpfe, der höre die erschütternden Worte, mit denen er den Leidtragenden dankt, mit denen er seinen ungestümen Bruder zum Frieden ermahnt. Er findet kein Verständnis für seine Lage; gegen die eigenen Verwandten muss er sich, als gegen Aufrührer, wenden: „Krieg denn wollt ihr? Habt ihn! Doch gegen euch mit meinem letzten Odem. Gebt mir mein Schwert! Mein Schwert, sag' ich! — Mein Schwert!“ — Es ist zuviel für seine Kraft; in den Armen seiner Diener sinkt er zu Boden. Den Ausbruch der Empörung hat er nicht verhindern können. Soll alles verloren sein? Es gilt das Leben der Königin und des jungen Tronfolgers. Für beide haftet Bancban. Er muss sich aufraffen, um zu retten, was zu retten ist.

Das Schloss ist von den Aufrührern umringt. Schon erschüttern Sturmböcke die Mauern. Der Prinz, verstört, von Gewissensbissen gefoltert, apathisch und feig, ist unfähig, sich oder die Königin zu schützen. Es ist keine Hilfe mehr zu erhoffen. Da erscheint Bancbanus, um die Königin und ihr Kind durch einen geheimen Gang in Sicherheit zu bringen. Ein einziger, kurzer Augenblick

des Triumphes der Dienertreue über unwürdige Herren. Die hochmütige Königin, völlig in der Hand des Mannes, den sie verachtet, beleidigt, zugrunde gerichtet hat. An den Prinzen hatte Bancban nicht gedacht. Sonst wäre er nicht gekommen. Als die Königin sich ohne ihren Bruder nicht retten lassen will, da gewinnt er auch das Schwerste über sich. Er will nicht sehen, wer der Königin folgt. Doch draussen im Freien mag sich der Mörder hüten. — In diese eine Szene hat der Dichter den Sieg Bancbans über sich und seine Feinde und zugleich allen Grimm und alle Bitterkeit, die das Herz des Unglücklichen zerreissen, zusammengedrängt. Dass Bancbanus seinen Hass bezähmt und auch den Prinzen rettet, ist keine Märtyrertat. Nicht ohne inneren Kampf hat es Bancbanus getan; und schliesslich entscheidet die Gewalt der Ereignisse. Wollte sich die Königin ohne ihren Bruder nicht retten lassen, so blieb keine Wahl. Zum Überlegen, zum Hin- und Herreden war keine Zeit. Die Verfolger waren nahe. Jede Minute Verzögerung war höchste Gefahr.

Die Ereignisse wachsen Bancban über den Kopf. Der Prinz entkommt. Die Königin wird getötet und findet so die verdiente Strafe. Kaum dass es Bancban gelingt, den kleinen Bela zu bergen. „Er legt sich zu dem Knaben am Boden hin und zieht seinen dunklen Mantel über ihn und sich.“ Die Zukunft des Reiches ruht im Schutze der Untertanentreue. Das Fortbestehen des Herrscherhauses ist abhängig einzig und allein von dem guten Willen des Dieners.

Ein ergreifendes Bild eröffnet den fünften Akt. „Bancbanus kommt, auf einen Stab gestützt, den kleinen

Bela an der Hand führend, von der rechten Seite. Herzog Otto, mit blossen Füssen, unbedeckten Hauptes und zerrissenen Kleidern folgt ihm in einiger Entfernung.“ So hat der Dichter am Schlusse des Stückes die beiden Todfeinde, von der übrigen Welt isoliert, in unmittelbare Nähe nebeneinander gerückt. Bancban erschöpft, körperlich gebrochen, nur noch durch eiserne Willenskraft aufrecht erhalten. Hat er sich am Schluss des dritten und im Verlaufe des vierten Aktes nicht gerächt, weil die jähe Folge der Geschehnisse, der ungeheure Schmerz, und vor allem sein Pflichtgefühl es nicht zuliess: jetzt kann er sich nicht mehr selbst rächen. Er hätte nicht einmal mehr die physische Kraft, am Übeltäter die Strafe zu vollziehen. Der Mörder selbst ist im Zustande so trostloser Verzweiflung, dass sich in den Abscheu vor ihm schon das Mitleid mischt. Zugleich ist er der einzige Mensch, dessen Obhut der kleine Königssohn anvertraut werden kann. Im Tode der Königin aber ist, wie durch göttliches Gericht, der Gattin Bancbans schon ein blutiges Opfer geworden. Diese Szene ist also ästhetisch nicht nur möglich; sondern in der Verzweiflung des Prinzen, in der Hilflosigkeit Bancbans ist mit packender Gewalt die ganze Schwere des durch Übermut und Leichtsinn verursachten Unglücks noch einmal zur Anschauung gebracht. Dem menschlichen Empfinden, das aus Bancbans Munde hören will, wie er seinen Feind hasst und verabscheut, geschieht jetzt Genüge. Bancban zum Prinzen: „Ich dachte längst, sie hätten dich gefunden, geschlachtet, abgetan, wie du's verdienst ... Du Wolf, du Hund, du blut'ger Mörder du!“

Grell und schneidend bricht dieser Hass immer wieder

durch die zärtliche Fürsorge um das Königskind. — Schweigend, demütig, zerknirscht, befolgt der Herzog die Befehle Bancbans; er weiss es jetzt, wie tief er unter dem verachteten Dienstmann steht. Aber wenn er auch noch so bitter bereut, wenn er auch für die Rettung des Knaben sein Leben wagt, seine Schuld kann er nicht wieder gut machen. Der Dichter weiss nichts von weichherziger Sentimentalität: Bancbanus bringt es nicht über sich, dem Mörder seines Weibes zu verzeihen. Bis zuletzt bleibt er ein wahrer Mensch und ein ganzer Mann. Dem Könige gegenüber zeigt er bei aller Ehrfurcht keine Spur von Unterwürfigkeit. Seine Antworten auf die Vorwürfe des Königs klingen so trotzig, er besteht so hartnäckig auf seiner Fürbitte für die Empörer, dass der König sich vor der moralischen Überlegenheit des Dieners beugen muss.

Bancbanus hat den Tronerben gerettet; er hat mit Aufbietung seiner letzten Kraft die Aufrührer zum Gehorsam zurückgeführt und so das Land vor Bürgerkrieg und unabsehbarem Elend bewahrt. Wie kläglich ist all dem gegenüber die Rolle des Königs! Kann er denn angesichts solcher Treue anders, als verzeihen, zumal die Königin an dem Unheil so gut schuld war als der Prinz? Konnte der König dem eine Bitte versagen, der so viel mehr verloren hatte, als er selbst? Dem König blieb Sohn und Reich — beides hatte er dem treuen Diener zu verdanken — Bancban hatte alles verloren. Und doch kommt die Verzeihung nur zögernd und nur halb; denn die Grafen Simon und Peter, die doch nur die Ehre ihres Hauses verteidigt haben, werden durch Verbannung gestraft. Der Prinz, der Schuldige, wird, wie Marinelli in

Emilia Galotti, mit guten Ermahnungen verabschiedet. Für ihn ist die Entlassung in die Heimat keine Strafe; er wird sich über kurz oder lang zu trösten wissen. Aber Bancbanus? Ihm können auch die höchsten Würden und Ehren sein Glück nicht wieder bringen; für ihn kommt Mitleid und Anerkennung zu spät. Der Mann, der das Reich und das Herrscherhaus gerettet hat, ist vernichtet. Er will sich nur noch überzeugen, dass sein Opfer nicht vergeblich gewesen, dass der Königssohn lebt und atmet; sonst hat er keinen Wunsch mehr, als zu sterben, begraben zu werden neben seiner Erny.

Des Meeres und der Liebe Wellen.

Die Herotragödie ist ein Gegenstück zum Treuen Diener. Bancbanus opfert sein Lebensglück der Pflicht, von deren Erfüllung ebensosehr seine Ehre, wie das Wohl der Gesamtheit abhängt. Im Zwiespalt zwischen natürlichem Gefühl und idealer Pflicht entscheidet er für letztere. Denn die Pflicht, die absolute Treue gegen das Herrscherhaus ist sein Lebenselement. Er ist der Mann, der unter allen Umständen an seinem einmal gegebenen Wort festhalten muss.

Hero kennt keine anderen Pflichten, als im Einklang mit sich selbst zu leben. Sie ist ein Weib. Sie folgt nur ihrem natürlichen Gefühl. Was dieses ihr sagt, kann nicht Unrecht sein; mag sie als Priesterin etwas anderes gelobt haben oder nicht. Die Neigung zu Leander, die sie so ganz beseligt, kann nur dem kurzsichtigen Priester, der an den Buchstaben des Gesetzes

gebunden ist, als sündhafte Leidenschaft erscheinen. Indem Hero dem Zwang der Satzungen zuwider handelt, befreit sie sich von menschenunwürdiger Knechtschaft. Weil sie im höchsten Sinn des Wortes rein und frei ist, kann ihre in äusserem Dogmenkult befangene Umgebung sie nicht ertragen. Leander und Hero sind zu rein und schön für die Welt. Darum müssen sie sterben.

Der tragische Konflikt ist so, dass alle Beteiligten recht haben. Der Priester handelt, wie er von seinem Standpunkte aus handeln muss, nach bestem Wissen und Gewissen. Er will nicht sowohl Leander für sein Beginnen strafen, als Heros Frieden bewahren. Er kennt nur das buchstäbliche Gelübde, das von der Priesterin Keuschheit verlangt. Für diese Befangenheit im Gesetz ist er nicht verantwortlich. Wie kann er ahnen, dass je Seele und Sinnlichkeit völlig verschmelzen und sich zu wahrhaft göttlicher Liebe erheben können? Solche Liebe stand weit über irdischen Satzungen. Die Göttin selbst, bei der Hero letzten Trost sucht, löste das Gelübde auf und nahm die Liebenden zu sich. Der Priester bleibt in tiefer Trauer zurück. Er hätte sein Leben gegeben, um Unrecht zu verhüten. Nun hat er in Heros Glück sein eigenes zerstört. Auf Janthes schweren Vorwurf weiss er nichts zu antworten. Er wird immer zweifeln müssen, ob er nicht doch unrecht getan. Er verdient unsre Teilnahme ebensosehr wie die zwei Toten.

Nirgends eine Spur von tragischer „Schuld“. Einfach das Knospen, Blühen und Welken des Schönsten, das es auf Erden gibt. Es heisst der Dichtung Gewalt antun, wenn man das unwiderstehliche Gefühl, das die Liebenden einander in die Arme treibt, als masslose Überhebung

erklärt. Hero und Leander sind anders geartet als der Priester. Zwischen den beiden und dem einsam seinen Weg gehenden Greise liegt die undurchdringliche Schicht individueller Wesensverschiedenheit. Das ist Menschenschicksal, die „schreckliche Gebundenheit in der Einseitigkeit“, von der Hebbel spricht.

Die Herotragödie war bald nach der Sappho geplant worden (1819). Man hat die beiden Dramen öfters mit einander verglichen. Es liegt auch auf den ersten Blick nahe, z. B. Hero als eine Fortbildung der Melittagestalt aufzufassen, andererseits ihre priesterliche Stellung mit dem Künstlerberuf Sapphos in Parallele zu setzen. Tatsächlich aber liegt eine solche Welt von Lebenserfahrung zwischen Hero und Sappho, dass es müssig ist, die Vergleichung auf den tragischen Konflikt und die einzelnen Charaktere auszudehnen. — Des Meeres und der Liebe Wellen ist das in der Sappho erstrebte Ideal klassischer Schönheit. Nicht in äusserer Formglätte, sondern im Geist. In der Sappho war alles zersplittert; es gab weder einen klardurchgeführten tragischen Konflikt, noch einen einheitlichen Stil. Hier ist alles Harmonie.

Das Verhältnis Heros zu Janthe erinnert an das Medeas zu Peritta im Goldenen Vliess und an dessen Urbild Penthesilea-Prothoe. Und wie Penthesilea durch die Kraft des eigenen Willens, wie, nach Goras Erzählung, Aietes, „den Schmerz anfassend wie ein Schwert ... sich selbst den Tod gab“, so stirbt Hero an ihrem Leid. Hierin, sowie in der Verknüpfung von Menschenlos und Naturleben, folgt Grillparzer romantischen Anschauungen. Auch Novalis glaubte, durch blossen Willensakt sein Leben enden zu können.

Durch einen andern Vergleich, mit Shakespeares Romeo und Julia, tut man beiden Dichtern unrecht. Es ist unnötig, dem einen oder dem andern den Preis zuzuerkennen. Beide Liebestragödien sind, jede in ihrer Art, vollkommene Kunstwerke. Unserm deutschen Empfinden aber steht Hero näher.

Nach August Sauers schönen Ausführungen hat Grillparzer in die Gestalt Heros sein eigenes Wesen hineingelegt. „Hero ist Grillparzer selbst in seinen besten und edelsten Stunden, in denen die Inspiration sein Gott gewesen. In der Hero verkörpert sich ihm die Blüte seiner Jugend, das Ideal seines Lebens; sie ist ihm Melitta an Reinheit und Sappho an Grösse in einer Person. Mit ihr nimmt er gleichsam Abschied vom Leben und Dichten." — Verkennung aber war und blieb noch lange das Schicksal Grillparzers. Hatte der Kaiser den Treuen Diener als unbequemen Mahner aus der Welt schaffen wollen, und war damit dem Dichter, der das aus Anlass des Ottokar Erlittene noch nicht verwunden hatte, neuer Schimpf zugefügt worden: Des Meeres und der Liebe Wellen, diese zarteste und innigste seiner Schöpfungen, fand beim Publikum kein Verständnis. Die Tagebuchnotizen vom 20. April 1831 bezeugen in ihrer äusseren Gelassenheit, wie tief der Dichter sich verletzt fühlte. Er hatte das Gefühl, als wäre er durch die Ablehnung seines Werkes der Verpflichtungen gegen das Publikum ledig, wieder sein eigener Herr, „frei zu schreiben oder nicht, kein obligierter Schriftsteller mehr".

So tritt denn in seinem Schaffen eine längere Pause ein. Traum, ein Leben, der allerdings erst 1834 auf-

geführt wurde, war 1831 schon abgeschlossen. Gegen das Jahr 1837 rafft sich Grillparzer zu neuer Produktion auf. Wieder hatte ihn eine grössere Reise, die ihn 1836 nach Frankreich und England führte, erfrischt. Weh dem, der lügt und das Hannibal-Fragment entstehen 1837. Die Arbeit an den Dramen des Nachlasses setzt kräftig ein. Als das Lustspiel bei der Aufführung, 1838, in pöbelhaftester Weise ausgezischt wurde, verstummte Grillparzer fast gänzlich. Von einzelnen Gedichten abgesehen, veröffentlichte er nur noch Bruchstücke von Dramen und eine Novelle: 1840/41 den ersten Akt der Libussa, 1847 den Armen Spielmann, 1863 Esther. Die drei vollendeten Dramen Libussa, Bruderzwist und Jüdin sind erst nach Grillparzers Tod bekannt geworden.

IV. Sammlung.

„Gestalten bilden sich, und Nebel schwinden
Der Hintergrund der Wesen tut sich auf.“

Für die geistige Weiterentwicklung Grillparzers war es von höchster Bedeutung, dass der äussere Misserfolg von Hero und Weh dem, der lügt ihn veranlasste, sich ganz auf sich selbst zurückzuziehn. Einsamkeit, Sammlung war ihm von jeher Bedürfnis, ja geradezu Lebensbedingung gewesen. August Sauer hat auch für diesen Zug seines Wesens den treffendsten und schönsten Ausdruck gefunden: es war „eine mimosenhafte Scheu vor der Berührung mit der Aussenwelt“. Darum soll man nicht allzuviel über die Ungunst der Verhältnisse klagen, als wäre der Dichter gleichsam in die Verbannung getrieben worden. Gewiss, Grillparzer empfand die Verkennung von seiten des Publikums schmerzlich. Denn er achtete dessen Urteil als das einer Jury. Aber die halb aufgezwungene, halb freiwillige Absonderung hat im Grunde die besten Folgen gehabt.

Der Charakter der letzten Dramen ist merklich verschieden von dem der früheren. Wäre Grillparzer, wie er es in einer schwachen Stunde selber einmal wünschte, von dem Publikum immer gehätschelt worden, so hätten wir wohl eine grössere Anzahl Dramen von ihm erhalten.

Aber es ist zweifelhaft, ob deren Wert dem der wenigen, die nach 1838 ausgeführt wurden, gleich gekommen wäre. Seit der Dichter ein für allemal aufgehört hatte, auf Bühne, Tagesgeschmack und professionelle Kritik Rücksicht zu nehmen, konnte er seine Werke ausreifen lassen. Sie konnten die ganze, ungeheure Summe von Weltbildung und Lebensweisheit, die sich Grillparzer seit Beginn der dreissiger Jahre systematisch aneignete, aufnehmen. Das ist mehr wert als Bühnenwirksamkeit, die man wenigstens dem Bruderzwist und der Libussa abspricht. Beide Dramen werden ihre Wirkung tun, wenn einmal das Publikum für sie da ist, ähnlich wie Nathan der Weise. Dass die Fähigkeit Grillparzers, den Anforderungen der Bühne gemäss zu schreiben, durch die Abkehr vom Theater nicht vermindert wurde, ist durch die Jüdin von Toledo erwiesen worden; sie ist das letzte Werk Grillparzers. Libussa und Bruderzwist waren im grossen Ganzen vor 1848 vollendet, wenn auch späterhin noch manche Veränderungen im einzelnen vorgenommen wurden. Die Jüdin scheint zwischen 1855 und 1857 abgeschlossen worden zu sein.

Freilich, Grillparzer selbst sprach über diese Dramen, so gut wie beinahe über jedes seiner Werke die schärfste Kritik aus. Während der Revolutionswirren 1848 verfasste er sein Testament. Er verschreibt seinen schriftstellerischen Nachlass mit allen Rechten Kati Fröhlich. Dann heisst es: „Von den ungedruckten Schriften will ich jedoch, dass die beiden dem Scheine nach vollendeten Trauerspiele: Kaiser Rudolf II. und Libussa nicht gedruckt, sondern ohne Durchsicht vernichtet werden. Ich habe sie in den Zeiten des härtesten Geistesdruckes, in langen

Zwischenräumen, mehr um mich zu beschäftigen, als mit eigentlicher Hingebung und Begeisterung geschrieben. Sie sollten mir mehr den Gedankengang im allgemeinen feststellen, indes ich die Ausarbeitung auf bessere Zeiten verschob. Diese besseren Zeiten sind nicht gekommen und ich will nicht, dass mein Name durch derlei leblose und ungenügende Skizzen geschändet werde. — Übrigens empfehle ich mein teures, durch eigene Schuld unglücklich gewordenes Gesamt-Vaterland dem Schutze Gottes und bitte das Fräulein Katharina Fröhlich meinen Tod mit Fassung zu ertragen, da er mein Wunsch ist. Wien am 7. Oktober 1848."

Welch verzweifelte Stimmung! Wir erinnern uns, dass von der Libussa der erste Akt schon 1841 veröffentlicht war. Diesen rechnete Grillparzer, im Gespräch mit Frau von Littrow, später einmal zum Besten, was er je geschrieben habe. Hier nennt er alles in Bausch und Bogen leblose Skizzen. Bei anderer Gelegenheit wirft er sich vor, dass jene Dramen im Gedankenhaften stecken geblieben seien. Es ist, als traute er sich selbst nicht mehr. Er war ein anderer geworden. Er war nicht mehr der Dichter der Ahnfrau und Sappho, die er innerhalb weniger Tage aufs Papier warf. Er liess seiner Phantasie nicht mehr die Zügel schiessen. Er stellte seine Dramen nicht mehr bloss auf eine einzige Leidenschaft als Zentralidee. Neue Welten hatten sich ihm aufgetan. Nicht allein, dass das Studium Lope de Vegas seit 1831 ihn mehr und mehr fesselte und seine ästhetischen Ansichten wesentlich beeinflusste: Philosophie, Geschichte, Religion, Politik, all die sozialen und nationalen Fragen, die zur Revolution von 1848 drängten, hatten seinen Geist be-

schäftigt und bereichert. Grillparzer kehrte zurück zu der Schaffensweise, der die Ottokartragödie die Tiefe des tragischen Problems und die Weite des Gesichtskreises verdankte. Wie Schiller vor seinem Wallenstein sich zehnjährigem Studium widmete, so gingen den letzten Dramen Grillparzers eindringende Studien in fast allen Wissenschaften und lebhafteste Teilnahme an der Zeitgeschichte vorher. Die individualistische Weltanschauung wich für immer einer kollektivistischen. Grillparzer entwickelte sich zum Dramatiker grossen Stils.

Über die Abneigung Grillparzers gegen die Philosophie ist schon viel geschrieben worden. Insbesondere zur Verhöhnung von Hegels System hat er seinen ganzen Vorrat von Witz und Sarkasmus aufgeboten. Aber es ging ihm in der Tat so, wie er, Werke 15, 82 sagt: ob er wollte oder nicht, er stand doch unter dem Einfluss der die Zeit beherrschenden Ideen. Und nichts ist bezeichnender für sein widerspruchsvolles Wesen, als dass er die Beschäftigung mit dem so verhassten System nie lassen konnte. Ohne es zu ahnen, hat er, ebenso wie Hebbel, durch seine Dichtungen die Macht der Hegelschen Gedanken dokumentiert.

Als er Hegel im Jahre 1826 besuchte, wusste er noch nichts von seiner Philosophie. Grillparzer schreibt in der Selbstbiographie darüber: „Ich . . . wiederholte dem Meister, was ich dem Schüler gesagt hatte: der Grund, warum ich ihn nicht früher besucht, wäre, weil man bei uns erst bis zum alten Kant gekommen und mir daher sein, Hegels, System ganz unbekannt sei. Um so besser, versetzte, höchst wunderlich, der Philosoph. Es schien, als ob er besonders an meinem Goldenen Vliess Interesse

genommen habe, obwohl wir uns kaum darüber und überhaupt über Kunstgegenstände nur im allgemeinen besprachen. Ich fand Hegeln so angenehm, verständig und rekonziliant, als ich in der Folge sein System abstrus und absprechend gefunden habe." Hegel seinerseits schrieb am 3. Oktober 1826 an Gans: „Grillparzer war hier, ein recht schlichter, verständiger und eifriger Mann." Das ist wohl alles, was wir über den persönlichen Verkehr der beiden Männer wissen.

Ende 1828 finden sich in Grillparzers Papieren die ersten Aufzeichnungen, die auf ein Studium Hegels hindeuten. Im Jahr darauf schreibt er die Satire „Ein Gespräch", wo Hegel als „apriorischer Koch" auftritt. Im Jahre 1831 nimmt er das Studium Kants, das er 1817 begonnen hatte, und die Lektüre Platos ernstlich auf. Plato und Kant gehen nun bei Grillparzer stets neben dem Studium Hegels her, und da Hegel selbst vielfach nur die Ideen der beiden weiterführt, kann natürlich der Einfluss jedes einzelnen auf Grillparzer nicht genau abgegrenzt werden. Eine solche Abgrenzung hätte auch gar keinen Zweck. Das Wesentliche ist, zu wissen, dass die Philosophie überhaupt befruchtend auf Grillparzer gewirkt hat, und dass der Einfluss Hegels jedenfalls nicht in letzter Linie kommt. Seit 1832 finden sich von Jahr zu Jahr überaus zahlreiche Notizen, Satiren, Epigramme, die sich auf Hegel oder dessen Schüler beziehen. Die Jahre 1836/8, 1844/6 und dann wieder 1860 bilden die Höhepunkte von Grillparzers Hegelstudium. Das Jahr, wo er sich am intensivsten der Philosophie im allgemeinen widmete, scheint 1844 zu sein. Soviele und so ausführliche Notizen über philosophische Dinge finden sich sonst nicht

mehr. Ausser Hegel und Plato (Politica) studierte er in diesem Jahre noch Schelling, Herbart uns Trendelenburg.

Eine Entwicklung im Verhältnis Grillparzers zu Hegel ist nicht wahrzunehmen. Man kann sagen: er hat ihn immer gelesen, immer von ihm gelernt, und ihn immer verspottet. Er ist nie soweit gekommen Hegels Philosophie objektiv zu würdigen, und doch hat er sich ihren Grundgedanken zu eigen gemacht. — Am 16. September 1832 schreibt er: „Habe Hegels objektive Logik begonnen. Das Buch ist schlecht geschrieben. Auch das System scheint mir hohl." Zwei Jahre darauf versucht er, sich Hegels Gedankengang zurechtzulegen: „Sollte Hegels Gedankenfolge sich nicht so aussprechen lassen? Die Dinge sind, weil Gott sie denkt, und der Mensch denkt sie, weil sie (als vorher gedachte) sind." Dagegen spottet er 1842: „Der Satz: die Dinge müssten ursprünglich gedacht sein, weil ich sie sonst nicht denken könnte, ist gerade, als wenn ich sagte: sie müssten ursprünglich gemalt sein, weil sie sonst der Maler nicht malen könnte" (vgl. Jodl, Grillparzer-Jahrbuch VIII, 11). — 1834 erkennt Grillparzer, dass die Einheit von Sein und Nichts geradezu ein Postulat der theoretischen Vernunft sei, „ein saltus mortalis, um zu einer vollständigen Erklärung der Erscheinungen dieser Welt zu gelangen, der Unsinn, als Mittel zum Sinn". Aber die Möglichkeit oder die Notwendigkeit einer solchen Erklärung bestreitet er schon da.

Gerade der Versuch, das Weltall zu erklären, war und blieb die Seite am Hegelschen System, die er hasste. Die Ideologie, welche die Hervorbringungen aller Zeiten in Schubfächer eingeteilt habe, macht er verantwortlich

für das allgemeine Erlahmen der poetischen Produktionskraft, für das ganze unerquickliche Treiben der Deutschen in der Kunst, Philosophie und Politik. Auf Hegels Rechnung schreibt er das Aufkommen der Ideendichtung des Jungen Deutschland. „An all dem ist Hegel schuld, der sie wieder in die alte Gottschedsche Charnier brachte, aus welcher Goethe und Schiller sie kaum gerissen hatten“ (zu Foglar; vgl. Werke 15, 80; 3, 82). Vor dem Epigramm auf das Junge Deutschland „Ein hegelsches Kapitel“ steht in den Papieren die famose Satire, wo der Mechanikus Polymaster, der am „Ideenbutterfass“ gearbeitet hat, die Welt aus Nichts erschafft: „Ich fange mit dem Einfachsten an; was kann einfacher sein als Nichts? . . . Nicht = Etwas ist das unbeschränkte Etwas — das Alles. Alles ist die Welt. Ich habe die Welt erschaffen, wie Gott aus Nichts. Nehmt sie, geht darin spazieren, erholt euch, erquickt euch. Ihr habt die Welt, ich schenke sie euch“ (vgl. Werke 13, 138; 2, 204 und Hegel: „Das Sein, das unbestimmte Unmittelbare ist in der Tat Nichts und nicht mehr oder weniger als Nichts“).

Bei der Lektüre von Göschels Unterhaltungen mit Goethe, 1838, muss wieder Hegel für die Fehler des Herausgebers büssen: „bis er endlich mit seinem Hegelischen Tetraeder dazwischen kommt, und jede vernünftige Ansicht mit Schulbegriffen niedertölpelt“; und nachher: „Goethes Leben als Phänomenologie des Geistes! — Potz! Hegelisches Waschmaul!“

Wenn er im selben Jahre die Bedenken gegen eine Zentralisation der Regierung zu entwaffnen sucht und gegen die Möglichkeit einer patriarchalischen Regierung in der Gegenwart spricht, so steht er auf dem Boden, wenn

nicht unter dem Einfluss der Staatslehre Hegels (Kuno Fischer, Hegel, p. 748). „In manchen Ländern Europas faselt man noch von der Möglichkeit einer patriarchalischen Regierung, einem blindgläubigen Zusammenleben der Staatsbürger, einer unbewusst zufriedenen Selbstbeschränkung der Ansprüche der einzelnen“ (Werke 14, 105). Diese Bemerkung reflektiert sich in dem Versuch Libussas, ihr Volk ohne Gewaltanwendung zu leiten; und damit ist allein schon bewiesen, dass sich Grillparzer mit dem Standpunkte Libussas nicht identifizierte.

Dagegen teilt er mit Libussa die Abneigung gegen das „Recht“, wenn er sich 1839 gegen die Hegelsche Lehre vom Recht wendet. Schon der Begriff von Recht führe die Idee einer Unvollkommenheit mit sich. „Das Recht ist eine Ausgeburt des Bedürfnisses und der Verschlechterung“. Eingehender befasst sich Grillparzer fünf Jahre später mit diesen Fragen.

Ins Jahr 1839 fällt noch das „Schreiben Gottes an den Bürgermeister Hirzel in Zürich“ (Werke 13, 164) und das Epigramm:

Möglich, dass du uns lehrst prophetisch das göttliche Denken,
Aber das menschliche, Freund, richtest du wahrlich zugrund.

Dazu ist die Notiz von 1844 herbeizuziehen: „Ihr nehmt ja auf die Dinge keine Rücksicht, sondern bewegt euch nur im reinen Denken. Euer Denken ist daher eins mit dem göttlichen“. In dem „Schreiben“ lässt Grillparzer Gott sagen: „Ich bin vorsichtig geworden. Ihr Freund und Lehrer Hegel glaubt auch an mich, ja er beweist mich, wobei er mich aber zur absoluten Allgemeinheit macht . . . Ich will nicht bloss sein, sondern auch

handeln, schaffen, regieren, belohnen, strafen und dergleichen."

Während der nächsten Jahre, 1841 bis 1844, entstehen eine Reihe von Epigrammen, die gegen Hegel gerichtet sind. Sie alle aufzuführen, hat keinen Zweck, da sie bereits chronologisch geordnet sind; man vgl. Werke 2, 55; 3, 85, 134, 138, 141, 143, 145, 146.

Wie schon erwähnt, vertieft sich Grillparzer besonders seit 1844 in die Fragen der Staats- und Rechtslehre. In Einzelheiten steht Grillparzer im Gegensatz zu Hegels Lehre vom Staat, in wesentlichen Punkten stimmt er mit ihm überein und ist überhaupt nicht konsequent. Hegel sagt: „Der Staat ist keine Versicherungsanstalt"; „der Staat dient nicht, sondern er herrscht; er ist nicht Mittel, sondern Zweck und zwar Zweck an sich, der höchste aller Zwecke, Selbst- und Endzweck." — Grillparzer dagegen will den Staat durchaus nicht als den Inbegriff und die Wesenheit alles Anzustrebenden und menschlich Erreichbaren angesehen wissen (Werke 14, 115). Zweck des Staates, wenn er überhaupt ein Staat genannt werden soll, ist: „Sicherheit und, als an den Ort geknüpft, Förderung des materiellen Wohles" (1847). „Der Staat ist eine Anstalt zum Schutz, nicht zur Versorgung" (1844). — Hegel: „Der Staat ist die alleinige Bedingung zur Erreichung des besonderen Zwecks und Wohls". „Worauf es ankommt, ist, dass mein besonderer Zweck identisch mit dem allgemeinen werde, sonst steht der Staat in der Luft." „Man hat oft gesagt, der Zweck des Staates sei das Glück der Bürger; dies ist allerdings wahr: ist ihnen nicht wohl, ist ihr subjektiver Zweck nicht befriedigt, finden sie nicht, dass die Vermittlung

dieser Befriedigung der Staat als solcher ist, so steht derselbe auf schwachen Füssen."

Anscheinend im schroffsten Gegensatz hiezu findet Grillparzer den Sinn der Konstitution darin, „dass jedermann das Recht hat, seine eigenen Angelegenheiten, gleichviel, ob gut oder schlecht, selbst zu verwalten" (1844). Vielleicht verdankt diese Äusserung ihre Entstehung einer momentanen Widerspruchslaune gegen Hegel. Auf keinen Fall ist sie ein Beweis für den angeblich extremen Individualismus Grillparzers. Denn im selben Jahre sagt Grillparzer: „Für die Freiheit ist da nichts zu lernen, wo der Begriff von Ordnung fehlt" (Werke 14, 111), und 1848 zeichnet er das ganz nach Hegel klingende Epigramm auf:

Wollt frei ihr sein, seid erst vernünftig,
Denn glaubt, nur der Vernünftige ist frei.

In der Tat war Grillparzer, wie Hegel, weder revolutionär, noch ultra-konservativ. Auch er glaubte an den Fortschritt, aber nicht durch Umsturz, sondern durch Weiterentwicklung des Bestehenden. Freiheit war ihm gleichbedeutend mit Erkenntnis des Notwendigen; den Fortschritt des Ganzen hielt er abhängig von der zweckmässigen Selbstbeschränkung des Einzelnen. Daraus erklärt sich sein Verhalten während der Revolutionswirren 1848. Wohl hatte er Verständnis für die Erfordernisse der Zeit; aber er war „vernünftig" im Sinne Hegels. Gemeinsam mit Friedrich Hebbel steht er in der kritischen Zeit auf dem Boden hegelscher Anschauungen:

Als liberal einst der Verfolgung Ziel,
Schilt mich der Freiheitstaumel nun servil;

Nicht hier noch dort in den Extremen zünftig,
Ich glaube bald, ich bin vernünftig.

Für Grillparzer wie für Hegel war das erreichbare Ideal des Staates die konstitutionelle Monarchie. Sehr klug legt er sich die Notwendigkeit dieser Regierungsform folgendermassen zurecht: Vor der theoretischen Vernunft seien eigentlich nur zwei Regierungsformen berechtigt, „die Wahlmonarchie, wo der Weiseste und Beste gewählt wird, die andern zu regieren, und die Republik, wo jeder eine Stimme hat in dem, was jeden angeht. In der Ausführung aber zeigen sich gerade diese beiden Formen als die gefährlichsten“ (Werke 14, 119).

Was einzelne Rechtsfragen anbelangt, so befürwortet Grillparzer die Abschreckung als Zweck der Strafe, Hegel verwirft sie. Grillparzer: „Um vom Verbrechen abzuhalten, muss die Strafe oder vielmehr ihre Androhung einen starken Eindruck auf die Phantasie und die Sinnlichkeit machen.“ Er tritt energisch für die Todesstrafe ein, begründet aber ihre Notwendigkeit, wie er denn ein geschworener Feind des „Humanitätsschwindels“ war (Foglar), offenbar in bewusstem Gegensatz zu Hegel. Die Abscheu vor der Todesstrafe sei nur eine Feigheit der neueren Zeit, die nichts Höheres kenne als das Leben. „Wer die Gesellschaft in ihrer Grundbedingung angreift, schliesst sich selbst von der Menschheit aus, die ihre Grundbedingung in der Gesellschaft hat. Er macht sich selbst zum Tier und muss als Tier behandelt werden“ (Werke 14, 103 f., 1844). Bei Hegel ist die Strafe die absolute Negativität des Rechts, d. h. seine Affirmation. „Die Negation des Rechts ist das Verbrechen, die Negation dieser Negation

ist die Strafe.“ „Die Strafe ist das Recht an den Verbrecher und zugleich sein eigenes Recht, denn er hat das Recht zu fordern, dass er als ein vernünftiges und freies Wesen geachtet und behandelt werde, nicht wie ein schädliches Tier, welches man unschädlich macht.“ Auf dem Morde steht notwendig Todesstrafe, „denn da das Leben der ganze Umfang des Daseins ist, so kann die Strafe nicht in einem Werte, den es dafür nicht gibt, sondern wiederum nur in der Entziehung des Lebens bestehen“ (vgl. Kuno Fischer, Hegel, 701 ff.). In der Libussa hat Grillparzer diese Frage gestreift.

Grillparzer verwirft das gegen die Souveränität des Volkes vorgebrachte Argument, dass der Mensch in einem gegebenen Staate als Untertan auf die Welt komme: „Nun also, das Sklavenkind auf Kuba wird als Sklave geboren; ist darum die Sklaverei ein rechtliches Verhältnis? Das eine ist ein Faktum, wie das andere. Und geht ihr bei einem auf die Rechtsgründe zurück, warum nicht bei dem andern?“ (Werke 14, 104; 1836). Das lautet wie direkte Opposition gegen das „bedingte Recht“ Hegels: „Die Sklaverei fällt in den Übergang von der Natürlichkeit der Menschen zum wahrhaft sittlichen Zustande: sie fällt in eine Welt, wo noch ein Unrecht Recht ist. Hier gilt das Unrecht und befindet sich ebenso notwendig an seinem Platze“ (Kuno Fischer, Hegel, 695). Auch mit dieser Frage des bedingten Rechts hat sich Grillparzer dichterisch auseinandergesetzt.

Die Ästhetik Hegels scheint Grillparzer 1845 zu lesen begonnen zu haben. Er zitiert: „Denn Talent ist spezifische, Genie allgemeine Befähigung“ und fährt fort: „Allgemein ist hier freilich im Hegelschen Sinne genommen, wo es die

in eins reflektierte Totalität einer bestimmten Sphäre bedeutet.“ Vielleicht sind die von August Sauer ins Jahr 1840 verlegten längeren Ausführungen über Genie und Talent erst jetzt anzusetzen und von Hegel angeregt. Allerdings hat Grillparzer schon 1835 die in dem Aufsatz ausgesprochenen Gedanken ähnlich formuliert: Genie ist ihm mehr die Eigentümlichkeit der Auffassung, Talent die Fähigkeit des Wiedergebens. Diese Definition kommt auf die Hegelsche hinaus, indem Grillparzer das Sprachgenie Grimm dem Talente Mezzofanti gegenüberstellt. Grimm durchschaut die allgemeinen Zusammenhänge der Sprache überhaupt; Mezzofanti lernt und spricht eine Reihe von einzelnen Sprachen mit grosser Leichtigkeit. So gibt Grillparzer schon 1812/13 eine Definition, die der Hegelschen entspricht: beim Genie wird alles zum Ganzen, während das Talent lauter, wenn auch schöne, Teile hervorbringt.

Im Jahre 1846 tauft er die Phänomenologie boshaft um in Phantasmagorie. Er vergleicht die Philosophie Hegels mit dem Christentum. So wenig durch die Genugtuung Christi die Menschen besser geworden seien, so wenig zeigten sich die Wirkungen der Philosophie, in der die letzten Gründe und der notwendige Zusammenhang alles Wissens und Seins gelehrt werde, in den speziellen Doktrinen (Werke 14, 32). Zur selben Zeit setzt er die Hegelsche Dialektik, ebenso drastisch als witzig, um in „Eine Schweinerei nach Hegelschen Prinzipien“: „Er wollte sich die Befriedigung seiner selbst verschaffen und versuchte daher, als Begierde sie aufzuheben. Sie aber war noch einfache Negation, und hielt die Röcke über dem Knie zusammen. Endlich aber er-

kannte sie in seinem Ansich ihr eigenes Fürsich, negierte ihre Negation und hob sich selbst auf. Nun reflektierten sie sich ineinander und gingen in die Einfachheit der Gattung über. Die Verdoppelung aber trat erst neun Monate später ein."

Im nächsten Jahre, 1847, schreibt Grillparzer den Satz nieder: „Sein und Zweckmässigkeit sind ein und dasselbe. Die ärgste Missgeburt, die nur eine Stunde lebt, ist in bezug auf das Leben dieser Stunde zweckmässig" (Werke 14, 24). Dies kommt auf den Hegelschen Satz hinaus: „Alles was ist, ist vernünftig." Nun kommt eine längere Pause im Hegelstudium. 1849 entsteht das Epigramm: „Du schreibst die Musik zum Weltentext" (Werke 3, 173). Erst 1852 erwacht das Interesse von neuem. Grillparzer fasst die Nachteile, die Hegels Philosophie, seiner Ansicht nach, brachte, zusammen: Durch ihre Spekulation werde der gesunde Menschenverstand beeinträchtigt; durch ihre Unverständlichkeit gewöhne sie ans Nachbeten. Endlich habe ihre Versicherung, dass von nun an die Welt durchsichtig geworden, und das Rätsel der Welt gelöst sei, einen Eigendünkel erzeugt, der in dieser Schroffheit früher nie dagewesen (Werke 14, 32; vgl. das Epigramm Werke 3, 197 von 1855). 1854 will Grillparzer der Hegelschen Philosophie als Motto Goethes Wort voranstellen: „Getretner Quark wird breit, nicht stark." Ins Jahr 1856 und 1857 fallen die Epigramme: „Dass er die Welt zum Begriff gemacht" und: „Das Hegelsche Kriegsvolk, entlassen" (Werke 3, 206 f.).

Von 1859 an erscheinen wieder sehr ausführliche Aufzeichnungen über Hegel. Grillparzer hat offenbar

das Bestreben, das System, das ihn ein Menschenalter lang beschäftigt, für das er noch kein Wort der Billigung gefunden, über das er die ganze Schale seines Sarkasmus ausgeschüttet hatte, einmal objektiv zu würdigen. Er legt sich den Unterschied zwischen empirischen Wissenschaften und spekulativer Philosophie sachlich zurecht und bewegt sich ganz in den Gedankenkreisen Hegels, wenn er sagt: „Die Philosophie muss den Geist als eine notwendige Entwicklung der ewigen Idee begreifen und dasjenige, was die besonderen Teile der Wissenschaft vom Geiste ausmacht, rein aus dem Begriffe desselben sich entfalten lassen“ (Werke 14, 16). Im Jahre 1860 hält er in einem langen Aufsatze Abrechnung mit Hegel. Er nennt ihn einen der grössten Denkkünstler aller Zeiten und gewinnt sich die bedingte Anerkennung seiner Leistung ab: „Immerdar bleibt sein Wirken merkwürdig für alle Zeiten, als ein, wenngleich verunglückter Versuch, das Rätsel der Welt im Wege des reinen Vernunftgebrauches aufzulösen. Zugleich enthält es einerseits so viele Analogien mit der Wahrheit, dass man manchmal über die scheinbare Nähe erschrickt, andererseits macht es keine Schande, das nicht erreicht zu haben, was ganz zu erreichen vielleicht unmöglich ist“ (Werke 16, 13). Aber zugleich zählt er genau wie 1852 die Nachteile des Systems wieder auf, und geht soweit, es als die „monströseste Ausgeburt des menschlichen Eigendünkels“ zu bezeichnen, es mit einer Quecksilbervergiftung zu vergleichen, die in den Knochen zurückbleibe, wenn man sie aus den Gefässen vertrieben (Werke 14, 32; 3, 219).

So unvollkommen diese Übersicht über die Beziehungen von Dichter und Philosoph auch ist: soviel

geht daraus hervor, dass Hegel drei Jahrzehnte lang einen grossen Teil von Grillparzers geistiger Kraft in Anspruch nahm. Wieviel Grillparzer auch andern Männern der Kunst oder Wissenschaft zu verdanken haben mag: Plato, Machiavelli, Spinoza, Shakespeare, Lope de Vega, Calderon, Kant, Fichte, Schelling, Goethe, Schiller — der Kollektivismus Hegels und das Prinzip seiner Dialektik hat Grillparzers dramatischem Schaffen seit der Mitte der dreissiger Jahre eine neue Richtung gegeben. Das soll nun aus den Erörterungen der folgenden Abschnitte hervorgehen.

V. Aufschwung.

Grillparzer konstatiert ärgerlich, dass zwar die Methode Hegels aufgegeben sei, aber die Resultate nach wie vor beibehalten würden. In seinen eigenen Dichtungen übernimmt er Resultate, wie Methode. In Weh dem, der lügt und Esther macht sich die Anwendung der dialektischen Methode bemerkbar; nicht im Bruderzwist. Aber Libussa und Jüdin von Toledo wären gar nicht verständlich, wenn man nicht die Hegelsche Dialektik darin als treibende Kraft anerkennen würde. Grillparzer verwies die „Idee" aus der Philosophie in die Poesie (Werke 16, 92), obwohl er die sogenannte Ideendichtung verabscheute. Durch die Tat bezeugt er, dass ein Wesensunterschied zwischen philosophischer und poetischer Idee nicht besteht. Philosophie und Poesie befruchten sich gegenseitig. In seiner grossartigen Konsequenz und Durchsichtigkeit ist Hegels System selbst ein Kunstwerk. Und ist die Dialektik im Geiste Hegels „nichts anderes als die Methode der Entwicklung, rein begrifflich oder logisch gefasst", so sind die letzten Werke Grillparzers poetische Verkörperungen der Entwicklungsidee im kollektivistischen Sinne. Stellten Sappho, Goldenes Vliess, Treuer Diener, Des Meeres und der Liebe Wellen das Verhältnis von Individuen zu einander und zum

Ganzen dar, so kommt in den späteren Dramen vorwiegend die Entwicklung des Ganzen durch die Unterordnung des Einzelnen in Betracht.

Die Ottokartragödie war kollektivistisch gedacht. Von einer synthetischen Komposition aber kann kaum die Rede sein, und das scheidet dieses Werk prinzipiell von den späteren. Zwar ist Rudolf durchaus nicht bloss „der Fels, an dem Ottokar scheitert“; aber Rudolf hätte sich persönlich auch ohne den Kampf mit Ottokar zum idealen deutschen Kaiser entwickelt. Er vernichtet die Macht des Böhmenkönigs, weil dieser dem Reich gegenüber im Unrecht ist; aber er braucht nicht berechtigte Ideen des Besiegten aufzunehmen, um sie zu höheren Zielen zu führen. Die Entwicklung von Ottokar zu Rudolf verläuft mit einem Wort geradlinig, nicht synthetisch. Ähnlich in der Hannibalstudie, die durch die Lektüre Plutarchs und von Grabbes Hannibal angeregt war, das Verhältnis von Hannibal zu Scipio.

Weh dem, der lügt.

Anders liegen die Dinge in dem Lustspiel. Hier vertritt der Bischof anfangs die kategorische Forderung absoluter Wahrhaftigkeit, ohne Rücksicht auf materiellen Nutzen oder ideelles Wohl. Leon ist der Mann praktischer Lebensklugheit. Auf eine kleine Notlüge kommt es ihm nicht an. Aber der Bischof verbietet ihm streng, zur Befreiung des Neffen irgendwelche Kniffe, Heuchelei oder Lüge zu gebrauchen. Und Leon „will getreulich dem Befehle des Bischofs nachkommen, wird aber durch

seine Lebhaftigkeit ewig darüber hinausgerissen. Daher auch Selbstvorwürfe und Reue" (Notiz Grillparzers). Die tollkühne Offenheit Leons am Hof des Grafen Kattwald führt dadurch zum Ziel, dass die Wahrheit eben so vorgebracht wird, als wäre sie Lüge. Am Schlusse muss Leon erkennen, dass er im Grunde doch gelogen hat; und der Bischof muss einsehen, dass in der „buntverworrenen Welt" Wahrheit und Lüge immer gemischt sein werden:

> Das Unkraut, merk' ich, rottet man nicht aus,
> Glückauf, wächst nur der Weizen etwa drüber!

Beide, der Bischof und Leon, werden sich der Notwendigkeit irdischer Beschränkung bewusst und dadurch zu innerer Freiheit geführt. Sie wissen nun, dass es eine absolute Wahrheit nicht gibt, dass die Verquickung von Recht und Unrecht im individuell-menschlichen Tun höheren Zwecken dient, dass der Einzelne, im Gedanken an das Wohl der Allgemeinheit, sich mit den Unvollkommenheiten der Welt abfinden muss.

Dieser Grundgedanke des Stückes berührt sich nahe mit der Lehre Hegels von der Rechtfertigung durch Absichten und Beweggründe. (Auch Ibsen behandelt im Puppenheim ein ähnliches Problem.) So wenig wie Hegel will aber Grillparzer dem jesuitischen Prinzip „Der Zweck heiligt die Mittel" das Wort reden. Leon, der diesem Grundsatze anfangs zu huldigen geneigt war, erhebt sich, sittlich geläutert, zu dem Standpunkt innerer Freiheit. In Esthers Schicksal aber erscheint das tragische Widerspiel zu dem Leons dargestellt.

Nicht nur in der Ethik seines Lustspiels, auch in der Auffassung vom Wesen des Humors steht Grillparzer



Hegel nahe, wie Volkelt gezeigt hat: „Hegel pflegt die sichere Ausgelassenheit bei allem Misslingen und Verfehlen, die unendliche Wohlgemutheit und Zuversicht, die das Individuum über seine Widrigkeiten erhebt und es darin nicht bitter und unglücklich werden lässt, als die höchste Stufe im Reiche des Komischen zu preisen. Leon hat etwas von dieser freiesten Form des Humors."

Esther.

Wann das 1863 veröffentlichte Esther-Fragment niedergeschrieben wurde, ist ungewiss. Nach Sauers Untersuchungen jedenfalls nicht vor 1837. Die Ähnlichkeit des Grundgedankens spricht dafür, dass die Esther gleichzeitig mit Weh dem, der lügt oder sehr bald darauf entstand. Hier wie dort handelt es sich um das Problem von Wahrheit und Lüge. Wer die Esther einfach als Liebesdrama aufgefasst wissen will, unterschätzt nicht nur die mündlichen Mitteilungen Grillparzers über die Fortführung des Bruchstücks, sondern übersieht auch die Keime tragischer Verwicklung in dem Vorhandenen. Es wird dem Dichter ein schlechter Dienst erwiesen, wenn man mit Freiherrn von Berger erklärt: „Es ist erfreulich, dass die Esther Fragment geblieben ist. Wir haben dadurch nicht ein Drama verloren, sondern ein Drama gewonnen." Die wunderbare Liebesszene hätte durch die folgenden Akte nicht an Glanz eingebüsst, sondern erst ihre eigentliche Bedeutung erlangt. Wir dürfen uns nicht aus rein ästhetischen Gründen in den Genuss einer Idylle hineintäuschen, wo ein weltumspannendes Drama uns höhere Lebenswerte geboten hätte.

Über die Fortsetzung des Fragments sagte Grillparzer im Januar 1866 zu Robert Zimmermann: „Zuletzt sollte sich alles ganz gut lösen, mehr wie im Schauspiel. Niemand sollte umkommen, ausser dem Haman;“ im Mai 1868 zu Frau von Littrow: „Esther stirbt auch, nachdem sie eine Kanaille geworden ist; stirbt auch, oder führt ein qualvolles Leben neben dem krankhaft erregten König, nachdem ihr selbst die Rolle Hamans zugefallen ist, den Launen des Gebieters zu frönen.“ Die beiden Berichte scheinen sich zu widersprechen, und man könnte geneigt sein, auf den früheren mehr Gewicht zu legen. Aber das Gespräch mit Frau von Littrow erfolgte unmittelbar nach der Aufführung des Fragmentes. Gewiss hat sich Grillparzer zur Zeit dieser Aufführung innerlich wieder intensiver mit seiner Dichtung beschäftigt und dies ist der wahre Grund, warum ihm damals gerade so viel „einfiel“, während er Zimmermann sagen musste, die kargen Andeutungen seien alles, was er noch wisse; er könnte das Stück jetzt nicht mehr weiterführen, wenn er auch wollte. Im Grunde schliessen sich aber die Berichte nicht gegenseitig aus.

Ein „mehr“ schauspielartiges Ende war auf eine tragisch ernste Verwicklung doch möglich; es brauchte ja niemand „umzukommen“, ausser Haman. Den im Privatgespräch gebrauchten, drastischen Ausdruck „Kanaille“ werden Kenner Grillparzers, der seine Sappho gelegentlich als eine Fiakeridee bezeichnete, nicht pressen wollen. Vermutlich wollte Grillparzer nichts weiter damit sagen, als dass sich Esther nach der ersten Unwahrheit mehr und mehr in ein Gewebe von Lüge und Heuchelei verstrickte, dass sie dadurch vielleicht nicht die Liebe, aber

das unbedingte Vertrauen des Königs verlor, und dass sie sich selbst verabscheuen musste. Über den Trümmern ihres persönlichen Glücks hätte sie dann Trost gefunden in dem Bewusstsein, dass sie wider ihren Willen, durch ihren Vormund, auf die Bahn der Heuchelei gebracht worden war, dass ihre Handlungsweise höheren Zwecken gedient, dass sie auf Kosten ihres eigenen Selbst ihr Volk gerettet hatte. Sie hätte sich nach einer schwereren Krisis ebenso sittlich geläutert, wie Leon.

Solche Läuterung ist ihren Voraussetzungen nach nicht weniger deutlich angelegt, als die tragische Verwicklung. Esther hat sich einmal dazu verstanden, ihre Nationalität zu verschweigen. Aber im Gespräch mit dem König verliert sie doch jedes Bewusstsein einer Täuschung. Sie ist „nicht mehr Esther die Jüdin, sondern ganz einfach Esther, das offene, edle, wahre und liebende Weib“ (Lublinski). Und wenn sie im Verlauf der Entwicklung auch sinkt; wir wissen, dass die Kraft zu neuem Leben in ihr liegt. Wie Hebbel in seiner Judith, hätte so Grillparzer die biblische Tradition psychologisch vertieft. Grillparzer las die Judith im November 1845 (Foglar); sollte das Fragment erst um diese Zeit entstanden sein?

Mardochai vertritt dem ursprünglich individualistischen Standpunkt Esthers gegenüber das abstrakt kollektivistische Prinzip. Er ist Fanatiker für das Wohl seines Volkes. Persönliche Rechte erkennt er nicht an, wo das Ganze auf dem Spiele steht. War ihm der Gedanke an eine Verbindung seiner Nichte mit dem Heiden anfangs ein Greuel, so erkennt er bald den Vorteil dieser Verbindung für sein Volk. Seinen angebornen Nationalstolz unter-

drückt er, wo es unmöglich erscheint, auf geradem Wege das Ziel zu erreichen. Zuerst zwingt er Esther zum Verschweigen, nachher zum offenen Bekenntnis ihrer jüdischen Abstammung. Ob Esther ihr Leben wagt, indem sie ungerufen vor dem König erscheint, ist ihm gleichgültig. Vielleicht hätte ihn schliesslich Esthers Unglück darüber belehrt, dass ihre Scheu vor der Lüge in ihrer Art ebenso berechtigt war, wie sein Prinzip rücksichtsloser Unterordnung persönlichen Empfindens. Vielleicht hätte er erkannt, dass Esther auch ohne Heuchelei den König hätte gewinnen und ihr Volk retten können. Vielleicht hätte er seinen äusseren Triumph mit tiefster Beschämung vor sich selbst erkaufen müssen, und wäre er so, Leon und Bischof in einer Person, von fanatischer Einseitigkeit und jesuitischer Denkweise zu innerer Freiheit vorgedrungen.

Wir wissen nicht, ob dem Dichter diese Synthese vorschwebte. Aber das können wir aus dem Fragment und den mündlichen Äusserungen Grillparzers ohne allen Zweifel entnehmen: Es war kein blosses Liebesdrama im Stile der Hero geplant, sondern ein Weltdrama auf kollektivistischer Grundlage. „Besonders liegt das Motiv, dass das Stück in der Liebesszene nicht seinen Abschluss finden kann, in dem Befehl, den Mardochai der Esther gibt, ihre Herkunft geheim zu halten. Das sollte den Knotenpunkt des ganzen Dramas bilden, in welchem ich Ideen von Staatsreligion und Duldung aussprechen wollte, die mich hauptsächlich auf diesen Stoff geführt hatten, und die Religion und nicht die Liebe sollte den Inhalt dieses Dramas ausmachen, ja die letztere nur den Knoten in schöner Weise schürzen“ (Grillparzer zu Frau von

Littrow). Diese Umgestaltung und Vertiefung des überlieferten Stoffes konnte nur einem oberflächlichen Beobachter (Bulthaupt) als eine kapriziöse Täuschung der Erwartung erscheinen.

Die Esther wäre ein Toleranzdrama im Geiste von Nathan der Weise und Don Karlos geworden, ein Seitenstück zu dem religiös-politischen Bruderzwist und zu der sozialpolitischen Libussa. Einzelne Gedanken sind in die Jüdin von Toledo übergegangen. Dass die Esther technisch und geistig speziell mit dem Don Karlos in Beziehung steht, hat Duschinsky, der die Begegnung Esthers mit Ahasver eine wunderbare Verjüngung der Audienz Posas bei Philipp nennt, in der Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien nachgewiesen (Band 50, 961 ff.). Durch diesen Aufsatz hat Frau von Littrows Bericht eine merkwürdige Bestätigung erhalten und die sich darauf gründende Nachdichtung des Freiherrn von Berger, in seinen Dramaturgischen Vorträgen, an Bedeutung gewonnen. Wir brauchen weder das eine, noch das andere absolut wörtlich anzunehmen. Vor allem wäre meines Erachtens der pessimistisch - individualistische Schluss Baron Bergers im Hinblick auf Weh dem, der lügt in einen kollektivistischen umzudenken. Jedenfalls geht die Polemik Emil Reichs in „Grillparzers Dramen“ viel zu weit. Reich fasst den Dichter in seiner Unterredung mit Frau von Littrow gar zu sehr als geistig lahm auf. Er glaubt, da Grillparzer zu Laube und Zimmermann sagte, er habe den Plan zur Esther vergessen, so könne der Frau von Littrow mitgeteilte nichts anderes sein, als ein Augenblickseinfall, der mit dem ursprünglichen Plane nichts gemein habe. Wir wissen aber, dass ein Zufall

den ganz vergessenen Plan zum Goldenen Vliess dem Dichter ins Gedächtnis zurückrief; und ähnlich wird es wohl im Falle des Esther-Fragmentes aus Anlass der Bühnendarstellung gewesen sein.

Ein Bruderzwist in Habsburg.

Die ersten Aufzeichnungen über den Bruderzwist stammen aus dem Jahre 1824. „Soll nicht dieser Rudolf in der Theorie alles erkennen und in der Praxis alles verfehlen?“ „Wie, wenn Rudolf das Unheil der kommenden Zeiten vorausgesehen und die Unmöglichkeit gefühlt hätte, ihm vorzubeugen. Für die Tragödie ein grandioses Motiv seiner Untätigkeit. Karls V. Beispiel, der sich zurückzieht, scheint ihm nachahmenswert.“ „Das Tragische wäre denn doch, dass er das Hereinbrechen der neuen Weltepoche bemerkt, die andern aber nicht, und dass er fühlt, wie alles Handeln den Hereinbruch nur beschleunigt.“ „Es kann keine Frage sein, dass ein entschlossener, talentreicher Mann in Rudolfs Lage wohl zweckdienlichere Mittel zur Ausgleichung der sich kreuzenden Interessen würde gefunden haben. Einer von gewöhnlichen Anlagen aber, und der des Mangels an (Tatkraft) ausserordentlichen Gaben sich bewusst war, konnte nicht viel anders und nicht viel besser sich behelfen. Als der gleich beschränkte Matthias positiv zu Werke gehen wollte, brach auf der Stelle die Flamme von allen Seiten aus.“

„Soll (am Schluss des dritten Aktes) Rudolf seinen Grundsätzen untreu werden, indem er die Passauer herbeiruft und den Protestanten den Majestätsbrief erteilt,

und dadurch das erstemal seine Untätigkeit überwindend, sich selbst ins Verderben stürzen? Oder soll dieser Einbruch ohne sein Wissen geschehen und er von denen, die ihm helfen wollen, den letzten Schlag empfangen?" „Will nicht vielmehr der Sinn des Ganzen, dass Rudolf nicht handle, und die ihn verderben, die für ihn zu seinen Gunsten handeln? Also Leopold auf seine eigene Faust. Seine Untätigkeit wäre das Glück, die Tätigkeit der andern zerstörte alles. Dann würde der Majestätsbrief im vierten Akt unterschrieben, um die Ruhe wiederherzustellen."

Es ist bemerkenswert, dass im fertigen Stück Rudolf den Majestätsbrief zu unterzeichnen gezwungen wird, und Prag trotzdem von ihm abfällt. Also diese Tat bleibt zunächst ohne Folgen; oder vielmehr die Folgen heben die Tat wieder auf. Zur Herbeirufung des Passauer Heeres gibt Rudolf auf das Drängen Leopolds seine Einwilligung. Er bereut es aber sofort wieder und will Leopold zurückrufen. Dieser lässt sich aber nicht mehr halten und handelt somit nominell im Auftrag des Kaisers, in der Tat aber auf eigene Faust: und zwar zu spät, um den Kaiser zu retten. Der missglückte Befreiungsversuch bringt Rudolf nur seine Gefangenschaft und die Undankbarkeit des Volkes schärfer zum Bewusstsein und bricht ihm das Herz. So ist es doch die Tätigkeit derer, die ihm helfen wollen, was den Tod Rudolfs und den Ausbruch des Bürgerkrieges beschleunigt. Was die Person Rudolfs anbelangt, war also von vornherein die notgedrungene Untätigkeit das tragische Motiv. Daraus ergab sich auch der dramatische Plan, der nach den oben angeführten Notizen ebenfalls schon jetzt feststand.

Die einzelnen Stadien der Ausarbeitung lassen sich nicht ganz genau verfolgen. Im Tagebuch von 1831 und 1832 wird der Plan erwähnt. Erst 1835 aber scheint Grillparzer die Arbeit ernstlich wieder aufgenommen zu haben. In diesem Jahre macht er sich eine Notiz über den Gregorianischen Kalender, den nach früherer Fassung Rudolf im ersten Akte Ferdinand gegenüber pries. Er zeichnet sich ein Sprichwort auf, das im fünften Akt Wallenstein in veränderter Form anwendet: „Spucke nicht in den Brunnen! Du möchtest das Wasser trinken müssen." Die erste Szene des dritten Aktes scheint 1837 zugleich mit dem Schluss des zweiten Aktes der Jüdin von Toledo entstanden zu sein. Auf demselben Blatt steht: „...siehst du, ich schmelze Gold in jenem Tiegel..." (Werke 9, 64) und: „Bedenk' ich recht, so kann, da einmal rege der Verdacht, ein Unfall sie betreffen, ja Gewalttat... Ist dort nicht seitwärts das Schloss Retiro?" (Werke 9, 168). Das Jahr darauf findet sich die Bemerkung: „Baile nachzulesen, der gewiss einen Artikel über die Astrologie hat." Dazu gibt der Bericht, den Graf Majlath der Polizei über Grillparzer erstattete, eine interessante Ergänzung: „Grillparzer hat schon vor längerer Zeit ein Trauerspiel angefangen; es heisst: ‚Kaiser Rudolf der Zweite'. Anderthalb Aufzüge sind fertig, und das übrige so durchdacht, wie er sagt, dass er es bloss niederzuschreiben braucht. Er steht an einer Szene, in welcher Kaiser Rudolfs Glauben an Astrologie erklärt werden soll; an dieser Szene blieb er vor Jahren stecken und weiss auch jetzt noch nicht, wie er durchkommen wird" (9.–11. Februar 1838. Vgl. Sauer, Aus dem alten Österreich, Prag 1895, Handschrift, S. 41). Noch 1844 macht Grillparzer

Auszüge über astronomische Dinge, und zwar aus Fichtes Beiträgen zur Charakteristik der neueren Philosophie. Aufzeichnungen aus dem Jahre 1846 beziehen sich auf die Verwünschung Prags, auf die grossen Reden Rudolfs im dritten und vierten Akte, und auf das Verhältnis Rudolfs zu Don Cesar. Aus einem Brief an Dr. von Malfatti (21. Januar 1848) erfahren wir, dass den Dichter noch um diese Zeit die Frage beschäftigte, „auf welche Art die Astrologen ihre Meinung gegenüber der Vernunft und der Ordnung der Dinge, wenn auch nur scheinbar gerechtfertigt haben“ (Briefe und Tageb. Sauer-Glossy, I, 159).

Aus all dem geht hervor, dass der Gesamtplan des Dramas seit 1824 so ziemlich unverändert blieb, und der Dichter zu den verschiedensten Zeiten an einzelnen Szenen arbeitete. Da das Werk im Jahre 1848 zu einem vorläufigen Abschluss gekommen war, haben wir kein Recht, es für ein Produkt des Greisenalters anzusehen und damit etwaige Schwächen zu erklären. Dass die Charakteristik Rudolfs in der gesamten deutschen Literatur kaum ihresgleichen hat, ist allgemein zugegeben. Es wäre nun ein psychologisches Rätsel, wenn derselbe Dichter, dem solches gelang, zu gleicher Zeit alles andere infolge „schwindender Kraft“ soviel schlechter gemacht hätte — derselbe Dichter, der noch Mitte der fünfziger Jahre ein Meisterwerk wie die Jüdin von Toledo zu vollenden vermochte! Die hauptsächlichsten Einwände gegen das Stück sind folgende: es sei kompositionslos (Erich Schmidt, Freundesgaben für Karl Frenzel, Berlin 1903); zwischen Idee und Körper des Dramas bestehe eine Inkongruenz (Dr. Lex, Die Idee im Drama); es schleiche

sich an der eigentlichen Aufgabe der Tragödie, ja des Dramas vorbei (Adolf Bartels, Deutsche Literaturgeschichte). Letzterer Einwand ist schon durch Grillparzers Aussagen erledigt. Die beiden andern, die sich im Grunde auf einen reduzieren, fallen hin, sobald man die Idee des Dramas richtig erfasst hat.

Wäre Rudolf als der Mittelpunkt des Ganzen, als der dramatische Held im konventionellen Sinn des Wortes, gedacht, so müsste man allerdings von einem Mangel der Komposition sprechen. Denn Rudolf erscheint während des zweiten Aktes gar nicht und stirbt zwischen dem vierten und fünften. Aber er ist nur die dem Dichter sympathischste Gestalt, überragt auch an menschlicher Bedeutung alle anderen Personen, aber er bildet nicht die Achse des Dramas. Die Idee liegt im Titel angedeutet. Das Drama stellt, stofflich betrachtet, den Übergang der Kaiserwürde von Rudolf auf Matthias dar; letzterer wird von Ferdinand abgelöst, und diesem erwächst in Wallenstein sein bester Feldherr und furchtbarster Feind. Wir haben es nicht mit einem individualistischen Drama zu tun, wo ein Einzelner der „Held“ wäre, sondern mit einem Weltdrama, in dessen Charakteren sich das Aufsteigen einer neuen Epoche, das Werden und Fliessen der Zeit spiegelt.

In kleinem Massstabe hatte Grillparzer schon einmal das Vergehen der Zeit, eines Tages, gestaltet: im vierten Akte der Hero. Hier bewältigt er die ungeheure Aufgabe, eine ganze Zeitperiode an uns vorüberzuführen. Niemand hat ein klares Ziel vor sich. Rudolf hält alles Geschehen von sich ab. Das Kommende steht wie ein unheimliches Schreckgespenst vor ihm. Und genau besehen wissen

auch Klesel und Matthias nicht, was werden soll. Sie rechnen nur mit dem Augenblick. Klesels scheinbar so weit angelegte Pläne verschwinden in ein Nichts, sobald der erste Misserfolg ihn trifft. Ferdinand und Max unterschreiben den von Klesel aufgesetzten Vertrag, ohne recht zu wissen warum. Ferdinand will den Glauben rein erhalten. Er handelt, solange religiöser Fanatismus ihm von Tag zu Tag zu tun gibt. Aber was aus dem Reich wird, was seine Herrscherpflichten sind, erkennt er nicht. Wallenstein endlich zieht in den Krieg um des Krieges willen; wofür und wozu gestritten wird, ist ihm gleichgültig. So geschieht wirklich alles von selbst; anscheinend ohne Zweck und Ziel, vielleicht nach dem still geheimnisvollen Gesetz, das Rudolf im Lauf der Sterne ahnt.

Man hat mehrfach an Hamlet erinnert. Die beiden Dramen haben nicht nur in den Charakteren Rudolfs und Hamlets, sondern auch in der Komposition viel Ähnlichkeit. Von beiden Dramen gilt, was Grillparzer vom Hamlet sagt, dass zwar die Charaktere keinen Plan haben, aber der Dichter. Offenbar hat sich Grillparzer unbewusst an Shakespeare angeschlossen. Hamlet war ihm besonders wert, wie das Gedicht „Hamlet" (Werke 2, 99) und die eindringenden Studien aus den Jahren 1819, 1826, 1842, 1854 beweisen (Werke 16, 159 ff.). Was Grillparzer über Hamlets Geschick sagt, passt mutatis mutandis auch auf Rudolf: „Das Wort des Rätsels ist die Schwermut, in die der Mensch gerät, wenn er durch gerechte Bedenklichkeiten am Handeln gehindert wird. Kommt endlich der unabweisbare Moment der Tat, dann bricht das unterhöhlte Dasein zusammen und räumt den Platz der frischen rücksichtslosen Tätigkeit, die Fortinbras repräsentiert."

Bei Gelegenheit des Ottokar spricht Grillparzer den Gedanken aus, die höchste Aufgabe des Dichters sei vielleicht die, in der Behandlung der historischen Tragödie eine gewisse Inkongruenz zwischen Ursache und Wirkung durchblicken zu lassen. Es habe ihn schon seit lange ein gewisser Ekel vor dem engpsychologischen Anreihen und Anfädeln erfasst. Die gewagten (scheinbaren) Inkonsequenzen müssten aber Inkonsequenzen der Natur sein, und der Zuseher müsse das Gesetz der Kausalität fühlen, wenn er es auch nicht nachweisen könne (1825). Dabei beruft sich Grillparzer auf Shakespeare, den einzigen Meister in dieser Gattung. Die scheinbare Planlosigkeit in Hamlet bewunderte er schon 1819: „Vielleicht liegt die Ursache von der unglaublichen, unerklärlichen Wirkung dieses Stückes gerade zum Teil darin, dass der Faden, der durch dieses Labyrinth geht, so unsichtbar bleibt. Dadurch wird es zu einem getreuen Bilde der Weltbegebenheiten und wirkt ebenso ungeheuer als diese.“ Bedenken wir, das der Plan zum Bruderzwist schon 1824 feststand, so werden wir zugestehen müssen, dass wie bei Shakespeare auch bei Grillparzer die scheinbare Planlosigkeit ihren künstlerischen Zweck hatte.

Wie die Komposition des Ganzen — ausser Hamlet hat auch Richard II. eingewirkt — an Shakespeare, so erinnern einzelne Szenen an Schiller. Aber es wäre lächerlich, deswegen den Bruderzwist für einen „matten Nachklang von Shakespeares und Schillers grossen Geschichtstragödien“ (Mahrenholz) zu erklären. Die Probleme, die Grillparzer beschäftigten, sind durch eine Welt von denen Shakespeares getrennt, und mehr als da und dort das Kolorit einer Szene, z. B. im Lager des

zweiten Aktes, hat Grillparzer hier Schiller nicht zu verdanken. Kann sich der Bruderzwist an rhetorischem Schwung und wuchtiger Theatralik mit dem Wallenstein auch nicht messen: die bewegenden Ideen der Zeit kommen bei Grillparzer ganz anders zur Geltung als bei Schiller. Volkelt meinte, ein grösserer Dramatiker als Grillparzer würde schwerlich zu einer so traurigen und kleinen Zeit greifen, oder würde ihr doch durch ihre dichterische Darstellung, wie dies Schiller im Wallenstein tat, eine grössere Haltung geben, als ihr in Wirklichkeit zukam! Aber es ist leichter, von einer Zeit ein ideales Scheinbild zu entwerfen, als in ihre tiefsten Unterströmungen einzutauchen. Es ist leichter, eine auf Intriguen gestellte, individualistische Wallensteintragödie zu schreiben, als das verworrene Gären und Treiben einer werdenden Welt in lebenswahren Menschen zu gestalten.

Wer den Bruderzwist unbefangen von Schulästhetik als die Darstellung einer Periode Menschheitsentwicklung betrachtet, wird das Werk als ein wirkliches Drama würdigen können. Es ist nicht bloss „ein Buch, worin Grillparzer sein philosophisches und staatsbürgerliches Testament hinterlegt“ (Ehrhard-Necker). Rudolf und Grillparzer sind nicht identisch. Rudolf hat manche Züge vom Dichter, aber auch von Kaiser Franz, Kaiser Ferdinand und König Friedrich Wilhelm IV. Im übrigen ist Rudolf eine Individualität für sich; völlig lebenswahr und plastisch herausgearbeitet und doch ganz im Zusammenhang mit der Ökonomie des Dramas. Er vereinigt die vorgeschrittenste Bildung des Zeitalters in sich. Es gibt keine religiöse, politische, soziale Frage, die er nicht

durchdacht hätte. So trägt jede geistige Bewegung der Mitwelt ihre Kreise in seine Seele hinein. In den Eindrücken, die er von allem Geschehen empfängt, erleben wir die Zeit selbst mit. Mit dem Kaiser bangen wir vor der Zukunft, die nicht abzuwenden ist. Wir fühlen, dass alles anders werden, dass eine neue Zeit heraufkommen muss. Aber was getan werden soll, was sein wird, welche Religion, welche Staatsform die rechte ist, das wissen wir nicht. Wir teilen die „ahnungsvolle Unschlüssigkeit" Rudolfs.

Er ist, wie Grillparzer selbst, nicht dem Fortschritt abgeneigt, aber dem plötzlichen Umsturz des Bestehenden. Die Probleme, von denen alle Geister bewegt sind, brauchen Zeit sich auszureifen, sich zu entfalten. Niemand darf in die natürliche Entwicklung störend eingreifen. Es wird alles von selbst an den Tag kommen. Vorzeitiges Handeln wäre Sünde. Vielleicht hätte ein Mann, der die kaiserliche Macht Rudolfs und die Kraft eines Wallensteins zugleich besass, die Entwicklung mit starker Hand geleitet und der Welt den Frieden gegeben. Aber auch ein solcher Mann hätte nicht entscheiden können, was Gut und Böse. Hätte er nicht wertvolle Keime zerstört, schädliche Elemente gefördert? Hätten unterdrückte Geistesregungen nicht als verborgene Wunden am Staatskörper gezehrt? Wäre für Deutschland die Friedhofsruhe Steiermarks und Spaniens wünschenswert gewesen? Nein, es war für die Allgemeinheit besser, dass solange nicht gehandelt wurde. Der Zwiespalt zwischen Erkennen und Unvermögen, der Rudolfs Leben aufrieb, liess der Weltkrisis Zeit, ihren natürlichen Lauf zu nehmen. Herzog Julius spricht es aus:

. . . ein weisrer (Fürst)
Als hm die Hast der Übereilung zugibt . . .
Wo nichts zu wirken, ist auch nicht zu handeln.
Die Zeit hilft selbst sich mehr, als man ihr hilft.

Wohl wird so die Politik Rudolfs schliesslich als die einzig mögliche, als die unter den gegebenen Umständen weiseste, und vom ideellen Gesichtspunkte aus zweckdienlichste erkannt. Aber die Triebfeder von Rudolfs Verhalten ist vom Dichter keineswegs als absolute Weisheit dargestellt.

In den Dienst des Ganzen haben sich nicht nur die guten Eigenschaften des Kaisers gefügt: seine hohe Bildung, seine geistige Unbefangenheit, seine ethische Freiheit, seine Toleranz jeglicher Überzeugung. Die Schattenseiten seines Charakters, die launenhaften Übergänge von allzugrosser Milde zu grausamer Strenge, von quälendem Misstrauen zu blindem Vertrauen; der Hang zu unfruchtbarem Grübeln, die einsiedlerische Verdrossenheit, kurz, die ganze krankhafte Veranlagung seines Wesens hat den Kaiser zur Politik untätigen Abwartens mitbestimmt, gab den Ausschlag, wo er schwankte. Er ist in jeder Beziehung ein Mensch von Fleisch und Blut, Egoist und entsagendes Opfer seiner Zeit zugleich; kein idealistisch verschönerter Träger abstrakter Kulturgedanken. So wirkt seine Gestalt nicht nur tragisch ergreifend, sondern dient auch der dramatischen Entwicklung. In einer Augenblickslaune gibt er, mit dem ungarischen Kommando, seinem gefährlichsten Feinde Matthias die Gewalt in die Hände. Dadurch schafft er, ohne es zu wollen oder zu ahnen, die Möglichkeit, dass die langhingezogene Krisis zur rechten Zeit zum Austrag kommt. Und wie für

Matthias, so bildet auch für die Erzherzöge Max und Ferdinand objektiv betrachtet die Schwäche des Kaisers begründeten Anlass zum Handeln.

Aber das tragische Geschick Rudolfs, das durch dieses Handeln zu Ende gebracht wird, zieht auch die Tragik des neuen Machthabers nach sich. So zerfahren und haltlos handelt Matthias, dass nicht durch ihn das Geschehen bestimmt erscheint, sondern er selbst von den Ereignissen fortgetragen wird. Wie Rudolf, so wird auch Matthias von der Zeit erdrückt. Spät kommt er zur Erkenntnis:

O Bruder, lebtest du, und wär' ich tot! . . .
Machtlos wie du, wank' ich der Grube zu.

In „eitler Zuversicht“, eine Art Kandaules hatte er davon geträumt, die Welt zu bewegen. Jetzt, wo er das äussere Ziel seines Ehrgeizes erreicht hat, ist ihm „nichts deutlich, als der Weg, der kein erlaubter war und kein gerechter“. Einen Endzweck seines Tuns hatte er nie vor Augen gehabt, nur glänzende Taten zu persönlichem Ruhme. „Von Bildern bunt ist sein Zodiakus. Nur eines fehlt, die Sonne fehlt inmitten“, wie Rudolf in einer früheren Fassung des Dramas von ihm sagt. Durch Zufall war Matthias auf den Weg des Scheinerfolges gekommen. Der Einflüsterung Klesels, der Fürsprache Ferdinands, einer Laune des Kaisers verdankte er das Kommando in Ungarn. Der Möglichkeiten dieser Stellung war er sich nicht bewusst. Ohne sein Zutun, zur eigenen Überraschung wird ihm von den Erzherzögen die oberste Gewalt übertragen. Er schliesst einen beschämenden Frieden mit den Türken. Gegen seine eigentliche Über-

zeugung, auf den Rat eines katholischen Bischofs, begünstigt er die Protestanten. Dem Besiegten huldigt ein jubelndes Volk als Friedensbringer und Retter. Wieder einem Zufall, einem missverstandenen Befehl, der Leopolds Heer verwirrt, verdankt er den endgültigen Sieg über den Bruder.

Jetzt stehen die Zeichen der Herrschaft neben ihm. Was sollen ihm die Zeichen, die er, der Hilfe seines Ratgebers beraubt, nicht deuten, die Aufgaben, die er nicht erfüllen kann? Er ist ein schwacher Mensch, den die Wogen der Zeit wegspülen werden, wie sie ihn emportrugen. Und doch hat auch er der Menschheit seinen Dienst geleistet. Seine Realpolitik ohne höhere Absichten, seine Toleranz ohne Überzeugung, hat die protestantische Sache gestärkt. Sie lässt sich nicht mehr aus der Welt schaffen.

Der bigotte Ferdinand wird den überzeugungslosen Matthias ablösen; er wird sich zum „Entschluss verhärten", wo Matthias schwankte. Aber das Verfahren, das er in Steiermark, Krain und Kärnten anwandte, wird er im Reiche nicht wiederholen können. Es wird zum Kampfe der Parteien kommen. Alles, was in der dumpfen Gewitterschwüle der langen Wartezeit gärte und trieb, wird hervorbrechen. Die Gegensätze in Religion und Staat werden zum Austrag kommen. Und in dem beginnenden Weltkrieg wird auch Ferdinand, der stärker ist als seine Vorgänger, nicht führen, sondern geführt werden. Auch ihn wird der Strom der Zeit tragen. Schon hat ihn Wallenstein als „seinen Mann" bezeichnet. Und Wallenstein verkörpert die elementare Gewalt des Krieges, vor der das Haus Habsburg bis in seine Grundfesten erbeben wird.

Der Einzelne ein Nichts im Getriebe der Welt; alle Sonderbestrebungen der Menschen, seien sie gut oder böse, im Dienste der Menschheit; das Werden und unaufhaltsame Fortschreiten der Zeit: solche Ideen hat Grillparzer im Bruderzwist gestaltet. Die Tragödie ahnungsvoller Unschlüssigkeit und weltflüchtiger Innerlichkeit, die in Rudolf, die Tragödie eitler Zuversicht, die in Matthias verkörpert; die Tragödie des Fanatismus, die in Ferdinand vorbereitet erscheint: diese Einzeltragödien hat der Dichter als die Glieder einer endlosen Kette, des Weltdramas, gedacht. — Durch das ganze Stück geht wie ein roter Faden die Frage: „Handeln oder Geschehenlassen?" Insofern diese Frage als die alles verknüpfende, die eigentlich dramatische Idee anzusehen ist, kann man sagen, dass die Dialektik in der Idee selbst liegt. Von einer synthetischen Entwicklung zu harmonischer Ausgleichung der Gegensätze noch innerhalb des Dramas ist allerdings nicht die Rede.

VI. Das neue Drama.

Libussa.

Schwieriger noch als die Entstehung des Bruderzwists, läst sich die der Libussa verfolgen. Der Plan taucht 1819 auf; 1822 scheint die Ausarbeitung begonnen zu haben; Tagebuchstellen von 1826 und 1831 lassen uns ahnen, wie schwer dem Dichter die Bewältigung des Stoffes gewesen sein muss. Zwischen 1837 und 1847 wurde das Drama neben dem Bruderzwist zu Ende geführt und ist ebensowenig wie jener ein mühseliges Erzeugnis des Greisenalters.

Aus den verschiedenen, freilich schwer datierbaren Aufzeichnungen Grillparzers kann man ersehen, dass ihn zunächst fast ausschliesslich das Verhältnis der Geschlechter zu einander beschäftigte. Das Stück wäre, wenn schon ums Jahr 1822 ausgeführt, wahrscheinlich eine individualistische Liebestragödie geworden, worin sich Grillparzers damalige Beziehungen zu Kati Fröhlich dichterisch verklärt gespiegelt hätten. Es ist ein Glück, dass die Vollendung des Dramas sich bis zu einer Zeit hinzog, wo jene Herzensgeschichte ganz durchlebt und Grillparzer mit Hilfe seiner wissenschaftlichen Studien zu einer umfassenden Weltanschauung gelangt war. So

hat sich die Liebestragödie zu einem Kulturdrama entfaltet, das die Erfahrungen und die Weisheit eines ganzen Lebens einschliesst. Zugleich hat Grillparzer eines der in der Sappho berührten Probleme wieder aufnehmen und durchbilden können. Libussa scheitert am Leben; sie gehört zu Primislaus und kann doch nie völlig eins mit ihm werden.

Zwar meint Dr. Lex, „das Drama ist missglückt, weil die Idee sich nicht durch Anschauung wahr erweist“; aber von den besten Kennern Grillparzers ist die Libussa als die Krone seines Schaffens gewürdigt worden. Johannes Volkelt, Emil Reich, Richard M. Meyer, Paul Schlenther haben sich um das Verständnis des Werkes besonders verdient gemacht. Letzterer hat in einem schönen Aufsatz (Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung, 1897, No. 49—51) den kollektivistischen Gehalt von Grillparzers Dichtung und ihren Wert gegenüber Brentanos Die Gründung Prags dargelegt. Schlenther sagt u. a.: „Wer von Brentano zu Grillparzer kommt, glaubt aus dem Chaos in die geordnete Welt einzutreten“; und: „Der Wechsel zweier Zeitläufte, der Wechsel zweier Weltanschauungen, das Gefühl, dass Altes stürzt und Neues wird, ist selten so tief poetisch erfasst worden, wie in Grillparzers Libussa.“

Umsomehr ist es dann zu bedauern, dass Adolf Bartels die Ergebnisse sachkundiger Kritik ignorierend, den Lesern seiner weitverbreiteten Literaturgeschichte das Verständnis des Werkes wieder erschwert. Nachdem er einzelne unwesentliche Vorzüge Grillparzers gegenüber Brentano zugegeben hat, tut er die in ihrer Borniertheit klassische Äusserung: „Die Libussa

ist das gedankenreichste der Grillparzerschen Dramen, und da die Gedanken unseren modernen Literatur-Philologen noch am ersten zugänglich sind, so erscheint ihnen das Werk wohl gar als die Krone der Grillparzerschen Poesie. Ich will es nicht im Einzelnen kritisieren, soviel wird jedem Leser ohne weiteres klar, dass das Verhältnis zwischen Libussa und Primislaus viel zu kompliziert gestaltet ist, und dass Grillparzer hier in alle die Fehler der Begriffspoeten verfällt, die er sein Lebenlang tadelte. Die Prophezeihungen, die Grillparzer Libussa in den Mund legt, sind ja interessant genug, aber es ist leider auch die der Weltherrschaft der Slawen darunter und als der 'Oberer und Einer' der Götter, die einst wieder in der Brust der Menschen wohnen sollen, erscheint die Demut. So bleibt Grillparzer sich bis zuletzt getreu, ein reicher Geist, aber kein starker, ohne die Hoffnung und Zuversicht, die weder der Einzelne noch ein Volk auf die Dauer entbehren kann. Zu einer unserer nationalen Idealgestalten dürfen wir ihn nie erheben, ein so grosser Künstler er war."

Ein solches Urteil ist nur möglich, wenn man alles Trübe und Schwermütige von Grillparzers Charakter übertreibend hervorkehrt und in seine Werke hineinliest. Nirgends ist dies Verfahren, mit dem Grillparzer schon soviel Unrecht zugefügt wurde, weniger angebracht, als bei der Libussa, die eine Selbstbefreiung des Dichters von aller Erdenschwere darstellt. Wer freilich in Libussa und Primislaus nur zwei gewöhnliche Individuen sieht und nicht das Verhältnis von Mann und Frau überhaupt; wer das Drama als eine simple Liebesgeschichte geniessen will und sich vor dem Eindringen in tiefere Probleme

scheut; wer den Massstab eines abendfüllenden Bühnenstücks anlegt und sein Urteil über ein Kunstwerk gar durch Rassenpolitik bestimmen lässt: dem wird alles zu kompliziert erscheinen, für den werden die Bilder der Dichtung unverständliche Hieroglyphen und die ethischen Grundgedanken leere Begriffe bleiben. Ein solcher Beurteiler müsste dann aber auch konsequent genug sein, nicht nur Lessings Nathan den Weisen, sondern auch Goethes Faust als Begriffspoesie zu verachten.

Mit diesen beiden Dramen ist die Libussa schon in Parallele gesetzt worden. In der Tat braucht sich Grillparzer nicht zu scheuen, mit Lessing und Goethe in einem Atem genannt zu werden. Dass Goethes Faust an Gesamtbedeutung über der Libussa steht, das erst noch ausdrücklich zu sagen, wäre trivial. Aber innerhalb ihrer Grenzen betrachtet, muss auch die Libussa als ein vollwertiges, dem Nathan mindestens ebenbürtiges Werk tiefster Lebensweisheit anerkannt werden. Die drei Werke zusammen enthalten die Grundlagen einer neuen Religion, die man füglich als das dritte Evangelium bezeichnen darf, von dem Lessing träumte. Wer weiss, ob nicht in dem Streit um das Recht der Frau die Libussa bald eine ähnliche Rolle zu spielen berufen ist, wie der Nathan in den religiösen Kämpfen des achtzehnten Jahrhunderts? In keinem andern Werke unserer Literatur ist die „Frauenfrage“ tiefer erfasst, in keinem so massvoll und gerecht behandelt, so naturgemäss und zugleich künstlerisch gestaltet. Aber die Bedeutung des Werkes ist damit noch längst nicht gekennzeichnet.

Über die Grundgedanken finden sich in Grillparzers Papieren folgende, besonders bemerkenswerte Notizen:

„Gefühl, Verstand, Rückkehr zum Gefühl“ — da diese Worte zu Anfang der Studienhefte zur Libussa stehen, sind sie wohl als eine Art Motto aufzufassen. — „In dem Ganzen der Streit über den Vorrang der Männer vor den Weibern in den Vorgrund gestellt, obgleich es sich eigentlich um den Widerstreit der Gefühls- und Verstandeswelt, des goldenen Weltalters und der nüchternen Ordnung handelt.“ — „In ihrer letzten Vision mag sie die Zeit voraussehen, wo der einzelne Ausgezeichnete sich nicht mehr geltend macht, sondern das Glück und die Gleichheit aller Zweck und Bestimmung des Ganzen ist. Die Götter werden zusammenschmelzen in Einen Gott, und dieser Gott wieder sich ausdehnen und vereinzeln, bis so viele Götter als denkende Wesen sind. Da wird das Schöne mit dem Guten zusammenfallen und die Begeisterung dem kalten Nutzen nicht mehr fremd sein, sondern von ihm ausgehend und ihr Feuer entlehnend von seiner Kälte.“

Fürst Krokus von Böhmen ist gestorben. Ein hochbejahrter Mann, wären ihm doch noch Jahre zu leben vergönnt gewesen, hätten nicht die Ärgernisse der Regierung, die Sorge um das Volk an seiner Kraft gezehrt. Er hatte die mächtigen Häuptlinge zum Gehorsam gezwungen und das Volk in ein heilsam weises Joch gebeugt. Nicht zu persönlichem Gewinn; denn mehr als sein eigener und der Seinen Nutzen galt ihm die Wohlfahrt des Ganzen. Wohl hielt er das Volk mit strenger Rechte fest, aber nur, um es emporzuführen aus wüster Dunkelheit. So verehren ihn seine Böhmen als den besten Fürsten, als den Hort, Schirmer und Berater des

Landes. Jetzt, da er tot ist, fühlen sie sich hilflos und verwaist. Keiner der Wladiken, der weise Lapak nicht, noch der reiche Domaslav, noch der starke Biwoy, hat Selbstvertrauen genug, die Zügel der Regierung zu ergreifen. Aus eigenem Antrieb, in kindlichem Vertrauen, bitten sie die Töchter des Hingeschiedenen, zu vollenden, was der Vater begonnen. Doch Kascha und Tetka wollen die Störung ihrer beschaulichen Ruhe abwenden. Wohl erkennt Kascha, dass es Pflicht wäre, das Andenken des Vaters, statt mit Trauer und Klage, durch die Tat zu ehren, aber die Verantwortung selbst auf sich zu nehmen, wagt sie nicht. Das Los soll entscheiden. Jede der drei Schwestern besitzt als Geschenk vom Vater

Ein kostbar Kleinod mit der Eltern Bild,
In halberhobner Arbeit dargestellt,
Als Gürtel eingefasst in goldne Spangen.
Und da die Zierde gleich, so sagt der Name
Der Eignerin, mit Sorgfalt eingeprägt:
Libussens bin ich, Tetkas oder Kaschas.

Die drei Gürtel sollen in eine Opferschale gelegt werden. Tetka soll blind greifend zwei fassen:

Der dritten Gürtel wird zum Diadem:
Sie folgt, ob ungern, in die Fürstenwohnung.

Libussa, die Jüngste, hat das Mittelkleinod mit dem Bilde der Mutter nicht mehr im Besitz. Sie allein hatte den kranken Vater gepflegt; dann war sie ausgezogen, ein heilkräftiges Kraut zu suchen. Sie verirrt sich im Walde, ein Giessbach bedroht ihr Leben, von einem unbekannten Manne wird sie gerettet. Dieser nimmt, ohne Libussas Wissen, das Kleinod als Angedenken zu sich.

Spät erreicht Libussa das Schloss der Schwestern, das vom Ort des Unfalls aus früher zu erreichen ist als das des Vaters. Inzwischen stirbt der Fürst. Hatte sich Tetka um sie gesorgt: Kascha machte sich über ihr langes Ausbleiben keine Gedanken und schmäht die eben Heimgekehrte. Leichtsinn und Lieblosigkeit wirft sie Libussa vor. Der Verlust des Kleinodes habe den Kreis getrennt, Libussa könne nicht mitlosen. In Kascha scheint der Ehrgeiz erwacht: sie würde sich nun doch wohl gerne selbst als Herzogin sehen.

Mit einem Worte könnte sich Libussa rechtfertigen. Aber sie fürchtet, die Schwestern würden es ihr entstellen und verkehren. So behält sie ihr Geheimnis für sich. Da sie nicht losen soll, so will sie auch nicht. Das Verhalten Kaschas zeigt, dass zwischen Libussa und den Schwestern ein gewisser Gegensatz besteht. Libussa stand wohl dem Herzen des Vaters am nächsten. Stellen Kascha und Tetka, ferne vom Vater und als es längst zu spät ist, fruchtlose Betrachtungen darüber an, wie dem Kranken wäre zu helfen gewesen, so hatte Libussa als Pflegerin die kindliche Pflicht betätigt. Fand sie das Heilkraut nicht zur rechten Zeit, so war es nicht ihre Schuld. Äusserer Schmuck, wenn auch vom Vater geschenkt, ist ihr nicht Wesen, sondern Symbol. Auf die Gesinnung allein kommt es ihr an. Sie fühlt etwas von dem tatkräftigen Geist des Vaters in sich. Jetzt, da sie nach längerer Abwesenheit wieder zu den Schwestern zurückgekehrt ist, wird ihr das Nichtige der tatlosen Beschaulichkeit bewusst. Jetzt, da es zu handeln gilt, dünkt es ihr einförmig und kahl, sich zu beschäftigen

Mit Mitteln zu den Mitteln eines Zwecks,
Mit Mond und Sternen, Kräutern, Lettern, Zahlen.

Sie will das Andenken des Vaters durch die Tat ehren, indem sie sein Werk fortsetzt. Sie fragt nicht in dumpfem Brüten erst das Los. Sie entscheidet selbst; denn sie kennt ihre Pflicht.

Mit Menschen Mensch sein, dünkt von heut mir Lust.
Des Mitgefühles Pulse fühl' ich schlagen,
Drum will ich dieser Menschen Krone tragen.

Betont sie ihren Schwestern gegenüber die subjektiven Motive, die ihr den Entschluss ermöglichen, so kehrt sie natürlicherweise den Wladiken gegenüber den objektiv zwingenden Grund hervor:

Hier ist von Wollen nicht,
Von Müssen ist die Rede und von Pflicht.
Und da nun eine muss aus uns'rer Zahl,
So will ich und begebe mich der Wahl.

Dass Libussa, indem sie sich zur Übernahme der Herrschaft entschliesst, nur der ihr vorgezeichneten Pflicht nachkommt, ist also vom Dichter mit genügender Klarheit dargestellt, „Sündigt“ sie etwa „gegen ihre Natur“? Gibt sie ihr „besseres Teil um das Glück der Welt hin“? Lädt sie eine tragische „Schuld“ auf sich? Worin soll denn diese Schuld bestehen? Höchstens wäre noch anzunehmen, dass sie durch Übernahme der Herrscherpflichten ihre, wie sie sich im Schmerz um den Verstorbenen ausdrückt, „unfreiwillige Schuld“ am Tode des Vaters „büssen“ will. Nein, sie lädt nicht etwa eine Schuld auf sich, vielmehr opfert sie sich dem Gesamtwohl

Wenn irgendwo, hat hier ein abgedroschener Schulbegriff, eine pedantisch zu Tode gehetzte Phrase die schönsten Absichten eines Dichters entstellt, Wesen und Bedeutung eines Kunstwerkes verschleiert. Hier, wo alles so einfach und selbstverständlich, verdreht man einem konventionellen Schlagwort zulieb das Einfachste und Selbstverständlichste. Statt das vom Dichter Gegebene hinzunehmen, wie es ist, konstruiert man Ideen in die Libussa hinein, von denen Grillparzer selbst nichts wusste. Was der Dichter mit klaren Worten sagt, ist aber das: Wollte sich Libussa als echtes Kind ihres Vaters erweisen, so musste sie sich seines verwaisten und hilflosen Volkes annehmen. Blieben die Schwestern in selbstgenügsamer Ruhe verharren, sie musste ihre Kräfte in den Dienst der Menschheit stellen. Und reichten ihre Kräfte nicht hin, die hohe Aufgabe ganz zu erfüllen, stellten sich ihr ungeahnte Schwierigkeiten und Verdruss aller Art in den Weg: so war das nicht eine Busse für begangene Schuld; sowenig als Fürst Krokus eine Schuld abbüsste, indem die Sorge um sein Volk ihm das Leben kürzte.

Nach dem bisher Ausgeführten könnten wir uns sehr wohl denken, dass Libussa zu ihrem Entschluss auch ohne die Begegnung mit Primislaus gekommen wäre. Jedenfalls wurde die Entscheidung wesentlich bestimmt und beschleunigt, nicht aber ausschliesslich herbeigeführt, durch das Erlebnis, das ihren Schwestern zu verschweigen Libussa für gut fand.

Wäre ihr Herz unberührt geblieben von Neigung zu ihrem Retter, so hätte sie die Verkennung eines ausführlichen Berichtes nicht zu fürchten gehabt. So bildet das Geheimnis ein unsichtbares Band, das sie an Primis-

laus knüpft. Er aber fühlt sich durch Libussas Kleinod, das er auf der Brust trägt, an sie gekettet. — Wie wunderbar duftig und zart und doch unzerreissbar das Gewebe, worin der Dichter diese beiden Gestalten fast unmerklich langsam einhüllt; wie bedeutungsschwer jedes, auch das scheinbar einfachste Wort schon in den ersten Gesprächen; wie klar in dem keuschen Stolz, in der verhaltenen Glut der beiden schon von Anfang an die künftige Entwicklung ihrer Beziehungen vorbereitet ist, das alles ist schon oft rühmend hervorgehoben worden. Nur im Vorbeigehen sei darauf hingewiesen, welch anmutige und sinnige Symbolik z. B. darin liegt, wenn Libussa schweigend das Haupt senkt, damit ihr Primislaus den zum Halsschmuck verwandelten Gürtel umhänge. Später erwidert dann Libussa auf Kaschas vorwurfsvoll-verwunderte Frage: „Am Hals?“ trotzig: „Und doch er selbst, wie ich dieselbe . . .“ „Was schmähst du mich?“ So muss gerade durch das lieblos harte Eingreifen Kaschas in Libussas Erinnerungen jene Handlung des Primislaus für sie an Wert und Bedeutung gewinnen, und die Trennung der Schwestern ist nicht bloss von Libussas Seite aus motiviert. Doch muss ich es mir versagen, auf solche Einzelheiten weiter einzugehen. Wollte man all die köstlichen Perlen, mit denen Grillparzer allein diesen ersten Akt ausgeschmückt hat, aufzählen — es wäre kein Ende zu finden. Hier galt es zunächst, festzustellen, dass Libussa in erster Linie aus Pflichtgefühl die Krone des Vaters übernahm, und dass sie unter den gegebenen Verhältnissen nicht anders handeln konnte.

Mit „kindlichem Vertrauen“ waren die Wladiken zu den Schwestern gekommen, um sich von einer aus ihrem

Kreise regieren zu lassen. Wie unmündige Kinder einem strengen Vater, waren die Böhmen ihrem Fürsten zu gehorchen gewohnt. Als eine Art patriarchalischen Despotismus hat sich Grillparzer die Herrschaft des Krokus gedacht.

Auf „kindliches Vertrauen" baut auch Libussa ihre Regierung auf. Aber der patriarchalische Despotismus des Vaters wird unter der Tochter zur patriarchalisch geleiteten Demokratie. Das Wort Untertanen will Libussa verbannt wissen. Das kindliche Vertrauen in ihrem Sinne ist das Vertrauen jüngerer Geschwister zum Ältesten. Sie fühlt sich als Erste unter Gleichen. Ohne starre Härte und ohne Stachel will sie ihr Volk leiten. Sie ist die Präsidentin einer Republik. Sie wird gehen, sobald Ungehorsam und Zwist ihr zeigen, dass eine strengere Regierungsform nötig ist. Eine neue Zeit ist über dem Böhmerland angebrochen. Aber die Herrschaft Libussas ist nur das erste Aufblitzen der Zukunft. Einem Stärkeren als sie selber ist, bereitet Libussa den Weg. So liest es Swartka in den Sternen:

> Die Jungfrau blinkt, doch nein,
> Ich irrte mich, es ist des Löwen Macht,
> Der auf sein Böhmen schaut . . .
> Der Osten graut, dem Tage weicht die Nacht.

Der Anfang des zweiten Aktes bietet ein heiteres Bild von Libussas arkadischem Reich. Der Unterschied zwischen Reichen und Armen hat aufgehört: „Sonst hatten die und der, nun aber haben alle." Das ganze Land ist „ein breiter Tisch, an dem, wer hungert isst". Die Jungen freuen sich des Friedens und auch der hartnäckige Alte, der das strengere Regiment des kriegerischen

Krokus zurückwünscht, muss schliesslich dem Strom der Zeit folgen und seine Tochter dem „armen“ Burschen geben. Das Land wird zu gemeinsamem Nutzen gemeinsam bebaut. Die Arbeitenden lösen einander ab. In den Pausen gibt es Musik, Tanz und Spiel. Wer gewinnt, gibt das Gewonnene zu weiterem Spiel zurück. Einzelne Männer und Frauen führen die Aufsicht. Kein barscher Befehl wird erteilt, nur der Beginn der Arbeitsstunden angekündigt. Libussa selbst geht von einem zum andern mit freundlichem Zuspruch. Einem verstockten Ehemann macht sie klar, dass seine Gattin ein selbständiges Wesen, dass die Mutter seines Sohnes keine Sklavin sei.

Aber wenn die Mehrzahl des Volkes glücklich ist, die Wladiken sind es nicht. Was die Niederen an Rechten gewonnen, das hat der Adel verloren. Das Frauenregiment behagt ihnen nicht. Der starke Biwoy wagt, gerade herauszusagen, was Lapak und Domaslaw in komischer Vorsicht nur andeutungsweise einander zuflüstern:

Verkehrt ist all dies Wesen, eitler Tand,
Und los aus seinen Fugen unser Land.
Weiber führen Waffen und raten und richten,
Der Bauer ein Herr, der Herr mit nichten.
Und all dieses Tändeln mit sanft und mild
Gibt höchstens 'ne Sangweis', ein feines Bild;
Doch wie's entstand unter einer Stirn,
Hat's nirgends Raum als im Menschenhirn.
Und fiel' ein Feind in unsre Gauen,
Wir würden des allen die Früchte schauen.

Vom relativ-praktischen Standpunkte aus hat Biwoy recht. Einmal bestehende Klassenunterschiede liessen sich nicht so plötzlich aus der Welt schaffen; vor allem

Dingen musste die neue Ordnung auf die Übereinkunft der Mehrzahl, nicht auf die willkürliche Güte eines Einzelnen gegründet sein. Und so lange die Nachbarländer auf das Prinzip des praktischen Nutzens gebaut waren, musste für Böhmen ein Zustand wunschloser Glückseligkeit undenkbar bleiben. Libussa war ihrer Zeit vorausgeeilt. Für das milde Reich des Gefühls, das in ihren Ideen lebte, gab es noch keine Menschen. Sie, die sich selbstlos dem Wohle ihres Volkes opferte, hatte sich in der menschlichen Natur getäuscht: Damit, dass alle als Brüder einander gleichstanden, hatte der Egoismus des Einzelnen nicht aufgehört. Und es gab eine Selbstheit des Sinns, nicht nur des Nutzens. Das muss Libussa erfahren, als sich ein für sein Recht Streitender nicht durch Begünstigungen und Vorteile beschwichtigen lässt. Nicht mehr und nicht weniger will er haben, als sein Recht. Und sagt es Libussa auch ihr Gefühl, kann sie aus den Blicken der Streitenden lesen, wo das Recht und wo das Unrecht ist: Nicht nach dem Gefühl, nicht einmal nach höherer Vernunft wollen die Menschen gerichtet sein, sondern nach praktischen Verstandesgesetzen, nach dem, was sie beschränkten Geistes als ihr „Recht" zu erkennen glauben.

Nichts aber ist Libussa verhasster, als das Wort Recht. Von ihrem absoluten Standpunkte aus sieht sie, dass im „Recht" alles Unrecht, das die Erde hebt, eingeschlossen liegt. Für Kaiser Rudolf besteht das einzige und ursprüngliche Recht des Menschen im Hungern und Leiden; für Libussa ist das wahre Recht gleichbedeutend mit der Pflicht, dass man dem Dürftigen hilft, den Bruder liebt. Nun muss sie einsehen, dass, wie Rudolf sagt,

Satzungen der Menschen
Ein Mass des Törichten notwendig beigemischt,
Dass sie für Menschen, die der Torheit Kinder.

Mit ihrem idealen Regierungsprogramm hat Libussa Fiasko gemacht. Und wenn das ihrem Volke dargebrachte Opfer nicht ganz umsonst gewesen sein soll, muss sie sich zu einem zweiten, grösseren entschliessen. Sie muss eine Regierungsform einführen helfen und gutheissen, die zwar unter den Umständen als die einzig mögliche erscheint, die aber ihrem innersten Gefühl widerspricht. Sie muss ihre eigene Persönlichkeit hingeben, sie muss sich einen Gemahl und dem Volke einen Richter suchen.

Freilich, wenn sich der rechte Mann von ihr finden lässt, wird dafür ein Zwiespalt ihres Gemüts gelöst werden, der sie nicht weniger peinigte, als das Bewusstsein des Unvermögens vor dem Ansturm des Volkswillens. „Ist's hier denn etwa Friede?" fragt sich Libussa, als sie die Wladiken mit dem Rätsel entlassen hat, von dessen Lösung sie scheinbar die Werbung um ihre Hand abhängig macht. In der Tat behält sie sich die Freiheit der Entscheidung vor. Nur einer konnte das Rätsel überhaupt lösen, Primislaus, ihr Retter. Die Wladiken waren die Getäuschten, wie sie bald einsahen. Eine Aufzeichnung Grillparzers erklärt den Vorgang: „Sie soll die Kette den beiden nicht geben als Stellung einer Bedingung, von deren Lösung ihre Hand abhängt, sondern wie man ein Rätsel aufgibt, dass der andere es löse. Von dieser Seite stellt es auch Primislaus den beiden Nebenbuhlern dar, und in dem Kleinod gibt er ihnen die Lösung. Da sie aber dies Kleinod Libussen

zurückbringen, ergreift diese die Wendung, dass die Aufgabe nicht gelöst sei, weil die Kette fehlt.“ [Offenbar hatte Grillparzer anfangs nur zwei Wladiken in seinem Plan.]

Indem sich Libussa also auf jeden Fall völlige Freiheit der Wahl sichert — „Vielleicht wird er, doch nie ein andrer, ihr Gemahl“ — handelt sie ebensosehr in ihrem, wie in ihres Volkes Interesse. Sie hofft, durch die Stellung des Rätsels Primislaus herbeizurufen. Aber wenn sie auch für sich persönlich ihrer Neigung folgen und den Ungeprüften zum Gatten nehmen wollte: der zukünftige Herrscher des Volkes muss zuerst erprobt sein. Nur wenn er sich, wie Libussa allerdings zu erwarten Grund hat, als den ganzen Mann erweist, der all die einzelnen Vorzüge der Wladiken in sich vereinigt, kann Primislaus Richter sein im Land. Darauf zielt nun die Entwicklung der mittleren Akte hin.

So hat das Rätsel- und Liebesspiel seinen wohlbegründeten Sinn im Organismus des Dramas. Und nichts ist ungerechter als der mehrfach erhobene Vorwurf, die Liebesverwicklung dränge das tragische Thema zurück. Das Rätselspiel kann nur dann als „unerquicklich“, wie es schon genannt wurde, erscheinen — Grillparzer selbst quälte sich, wie es seine Art war, zeitweise mit Zweifeln — wenn man es eben nur als Spielerei betrachtet und nicht in seiner symbolischen Bedeutung erfasst. Die äusserliche Ähnlichkeit mit Gozzi-Schillers Turandot und Lope de Vegas Quinta de Florencia darf unser Urteil nicht irreführen. Das Rätselspiel war schon in der Grillparzer vorliegenden Libussasage enthalten (Kraus). Und die Art der Verwertung durch den Dichter

ist wieder ein schönes Zeugnis für seine Kunst, gegebene Überlieferungen poetisch zu vertiefen.

Primislaus, von Hoffnung und Zweifel umhergetrieben, weilt in der Nähe von Libussas Schloss. Die Wladiken stossen auf ihn und bestimmen in ihrer Ratlosigkeit den Fremden zum Schiedsrichter darüber, wem die Kette gehören soll. Primislaus lässt sich alles erzählen, blendet die kurzsichtig nur auf persönlichen Vorteil Bedachten mit einer klug ersonnenen Scheinlösung, entlockt ihnen die Kette und schickt die Überlisteten mit dem Kleinod ohne Kette zu Libussa. Die stolzen Wladiken müssen, ohne es zu ahnen, dem Landmann als Liebesboten an die Fürstin dienen. Primislaus hat sich den Wladiken geistig überlegen gezeigt, Libussa von lästigen Werbern befreit und sich damit aufs neue zu Dank verpflichtet. Zugleich hat er auch an seine indirekte Werbung vom ersten Akte erinnert, ohne seiner männlichen Würde etwas zu vergeben. Als klug, edel und stolz erscheint er Libussa. Da schickt sie denn aus nach dem Manne, der mit eiserner Hand das Volk bändigen und ihm Gesetz und Recht geben wird, das — „Recht zugleich und Unrecht" — die Sonderinteressen des Einzelnen rücksichtslos in den Dienst der Gesamtheit zwingt.

Noch aber ist zu entscheiden, ob Primislaus, der über die Wladiken gesiegt hat, Libussa gleichfalls überlegen oder auch nur ebenbürtig ist. Erst wenn die Rechte beider abgegrenzt, wenn über das Verhältnis von Mann und Frau vollständige Klarheit herrscht, kann sich das Staatswesen gedeihlich weiter entfalten. Noch fühlt sich Libussa über Primislaus erhaben:

Du dünkst dich klüger, als Libussa ist?
Ich will dir zeigen, dass du dich betrogen.

Im dritten und vierten Akte bringt Grillparzer nach seiner Weise den zwischen „den Geschlechtern anhängigen Prozess“ zum Austrag. Wer ist der wahre Herrscher — Libussa oder Primislaus, die Frau oder der Mann? Welcher Standpunkt ist der richtige, Gefühl oder Verstand?

Primislaus ist seiner Sache nicht weniger sicher als Libussa der ihren; der Mann solle nicht des Weibes Mann, sondern das Weib des Mannes Weib sein:

Drum wie die Frau ist aller Wesen Krone,
Also der Mann das Haupt, das sich die Krone aufsetzt,
Und selbst der Knecht ist Herr in seinem Haus.

Will Primislaus nicht der Gnade einer Frau, auch wenn er sie liebt, seine Erhöhung verdanken, so sträubt sich Libussas jungfräulicher und fürstlicher Stolz gegen jede Art von Unterordnung. Sie fühlt sich gekränkt, dass er, den sie „gewürdigt, noch sein zu denken“, zögert, hervorzutreten und den ihm zukommenden Dank, wenn nicht seinen Lohn zu holen. Schon will es sie reuen, dass sie nach Primislaus sandte. Es schaudert sie, ihr ganzes „Wesen wird zum Nein“ in dem Gedanken, die Zärtlichkeiten eines Mannes erdulden zu sollen, „wie die Pflicht folgt einem Recht“. So scheint es, als wäre die Vereinigung zweier so in sich abgeschlossener Charaktere unmöglich, als würde die schadenfrohe Hoffnung Biwoys in Erfüllung gehen:

Stolz gegen Stolz, wie Kiesel gegen Stahl,
Erzeugt, was beiden feind, den Feuerstrahl.

Nicht als Untertan zur Fürstin tritt Primislaus vor Libussa, sondern als Gleicher zur Gleichen. Er weiss, aber er fühlt sich nicht niedrig. Wohl bekennt er ihr wahr und offen: „Dir neigt sich nicht mein Knie nur, auch mein Sinn“. Aber er hatte, so lange es sich nur um seine Person handelte, Libussa zweimal vergeblich gefragt: „Du bist kein Weib, um das man werben könnte?“ Er hatte durch Übersendung des Kleinods ein drittesmal seine Gesinnung geoffenbart: Darum darf er jetzt, da sein künftiges Ansehn im Volk auf dem Spiele steht, nicht noch einmal als Bittender erscheinen. Die Kette hat er Libussa in einem Korbe, unter Blumen und Früchten gebracht. Dem Rätsel Libussas setzt er ein zweites entgegen:

Unter Blumen liegt das Rätsel
Und die Lösung unter Früchten.
Wer in Fesseln legte, trägt sie,
Der sie trägt, ist ohne Kette.

Jetzt ist es an ihr, Primislaus entgegenzukommen. Sie aber verlangt von ihm demütiges Nachgeben. Auf das Volk wollte Libussa das Wort Untertanen nicht anwenden. Als Untertanen aber behandelt sie den einzigen Mann, der zum Richter des Volkes berufen ist. Statt seine stolze Zurückhaltung zu würdigen, fühlt sie sich beleidigt. Weil sie glaubt, die Frau scheine ihm des Kommens nicht wert, tritt sie ihm, mit einem Anflug weiblicher Eitelkeit, im Glanze ihrer fürstlichen Stellung entgegen. Ihr als Fürstin kam es zu, Rätsel zu geben, ihm aber, die Rätsel gehorsam zu lösen. Auf diese Erklärung Libussas hin kann Primislaus nun vollends nicht mehr weiter gehen, als auf ihre Fragen mit Worten zu erwidern,

die unverständlich bleiben müssen, so lange sein Rätsel ungelöst ist. So kommt es zunächst zu keiner Verständigung.

Libussa tadelte Wlasta, dass sie nach Männerart mit Vielgeschäftigkeit die Zeit zersplittere. Sie wirft den Männern vor, dass sie in Streit und Zank das Wahre übersehen. Primislaus gegenüber betont sie die Vorzüge ihrer Schwestern und Wlastas und spricht von sich selbst, als wäre für sie der Beistand eines Mannes im Grunde überflüssig. In verletzender Weise gesteht sie ihm nur Klugheit, keine höhere Einsicht zu. In dem bitteren Bewusstsein, dass sie dem Wunsche des Volkes nachgeben muss, steigert sie ihren natürlichen und anfangs echt weiblichen Stolz zu unnötiger Härte. Sie überlässt sich dieser augenblicklichen Stimmung, vergisst, um was es sich handelt, und legt damit eine Schwäche des weiblichen Charakters an den Tag. — Sie bringt es anscheinend nun doch nicht über sich, dem Volke ihre Persönlichkeit aufzuopfern.

Primislaus aber hat sich jetzt auch Libussa gegenüber als den Stärkeren erwiesen. Wohl fühlt er so tief wie Libussa. Aber er bezwingt sich selber; und insofern hat Libussa recht, wenn sie von ihm sagt: „Der Kopf, das Herz, so wie sein Tisch, von Eisen.“ Nicht nach einer Augenblicksstimmung, nicht nach persönlichem Gefühl, nicht in eigenem Interesse hat er gesprochen, sondern so wie es der eigentliche Zweck erforderte. Er erfüllt damit das Ideal des Herrschers, das er Dobromila vorhält, indem er Libussas Handlungsweise indirekt kritisiert:

> . . . bei allen Kämpfen dieses Lebens
> Den Anspruch bändigen der eignen Brust,

Nicht mild, nicht gütig, selbst grossmütig nicht,
Gerecht sein gegen sich und andre,
Das ist das Schwerste auf der weiten Erde,
Und wer es ist, sei König dieser Welt.

Da er Richter sein sollte, so durfte er seine Stellung nicht dem Zufall oder eines Menschen Gnade danken, sondern allein seinem inneren Werte. Primislaus ist der männlichste Mann, und erst wenn sich Libussa wieder als das weiblichste Weib zeigt, das sie vor dieser Unterredung war, wird die Vereinigung der beiden möglich sein.

Libussa hat Primislaus mit einer geringschätzigen Handbewegung entlassen. Anscheinend für immer:

Ich habe mich getäuscht, du bist nicht klug,
Du kannst nicht Richter sein in diesem Land.

Die Nacht soll er noch auf dem Schlosse zubringen, am Morgen aber heimkehren. Aber schon regt sich in Libussa die Reue. Schon tut sie Schritte, um ihre Übereilung wieder gut zu machen. Es wäre ihr lieb, wenn Primislaus jetzt Wünsche äussern würde. Das Schaustellen fürstlichen Glanzes und Reichtums macht auf Primislaus allerdings nur den Eindruck, als ob dadurch ein Mangel verhüllt werden sollte. Er spottet darüber, dass man mit etwas Prangen alle weibliche Vollkommenheit vorgeführt, nur die Fehler verborgen habe. Aber Libussa hat auch Wlasta einen Wink gegeben, mit Primislaus eine ernste Unterredung anzuknüpfen. Dadurch hat sie von sich aus die Vermittelung der Gegensätze vorbereitet. Libussa geht noch weiter und hört, als Fackelträgerin verkleidet, der Unterredung zu. Und nun

kann Primislaus, der Libussas Nähe ahnt, ohne sich etwas zu vergeben, seinen Standpunkt erklären, seine innersten Gefühle offen aussprechen. Denn allem Ermessen nach ist die Entscheidung endgültig gegen ihn gefallen.

Das erste Aufflammen der Liebe, das gleich sein ganzes Wesen erfasste, seine Hoffnungen, das schmerzvolle Entsagen, das Wiederaufleben begrabener Träume, die bittere Enttäuschung über den kränkenden Empfang: alles, was er Wlasta erzählt, muss Libussa als begründete Vorwürfe empfinden. Von dem Manne, dem sie Weisheit absprach, muss sie sich sagen lassen, wie unweise sie selbst gehandelt hat. Sie muss sich ein Ideal von Weiblichkeit vorhalten lassen, dem ihr Wesen entsprach, und dem sie doch nahe daran war, untreu zu werden. Indem sie sich verhärtete, begab sie sich ihrer wirksamsten Waffe: der siegenden Gewalt ihrer Schwäche. Indem sie sich für besser hielt als die Männer, unterwarf sie sich der Schätzung und Vergleichung, wo sie als Weib unschätzbar und unvergleichlich war.

Hat Primislaus ihr damit gezeigt, dass sie moralisch vor ihm unterlegen, so zeigt er ihr auch den Weg, den sie nun zu gehen hat, ihm wieder zu begegnen:

> Begreifst du, dass ein Innres schmelzen muss,
> Um eins zu sein mit einem andern Innern?

Nun muss ihr klar sein, was sie zu tun hat, wenn sie Primislaus zurückgewinnen will; und ihre von Primislaus klug erregte Eifersucht treibt sie zum Handeln. Durch einen etwas allzu theatralisch ins Werk gesetzten Versuch, Primislaus einzuschüchtern, gibt sie diesem

noch einmal Gelegenheit, die launische Willkür ihrer Herrschaft zu verurteilen — diese Szene erinnert an Turandot IV, 1 und 10.

Libussa erscheint, um sich gegen seine Vorwürfe zu verteidigen. Jetzt, da sie im Begriff ist, ihr Unrecht einzugestehen, hat es Primislaus auch schon vergessen. Seine Bitterkeit schwindet. Und das eine milde Wort aus Libussas Munde, das einfache: „ich bitte" entfernt alle Schleier, die sich zwischen die zwei Seelen gelegt hatten. Da sich Primislaus und Libussa auf halbem Wege begegnen, lösen sich die Rätsel von selbst. Ist Primislaus aus allen Verwicklungen und Prüfungen siegreich hervorgegangen, hat er sich an Klugheit und rascher Berechnung, an Festigkeit und Kraft allen überlegen gezeigt, so stellt ihn nun der Wille des Volkes, das für ihn Partei ergreift, auch an äusserer Macht Libussa gleich. Nun braucht er keinen Stolz und keine Zurückhaltung mehr. Und wie sich Libussa hilfsbedürftig in seinen Schutz begibt, da stellt sich Primislaus freudig in ihren Dienst und gesteht ihr zu, dass nur in einem die Frau dem Manne, und nur dem festen Manne, nachsteht: in der Beharrlichkeit. So neigt sich Libussa willig vor ihrem Beschützer und Gemahl, und das Volk kniet vor seinem Herrn.

Nicht als ob Libussa von nun an ein untergeordnetes Geschöpf gewesen wäre und ihrem Gatten als Gebieter hätte gehorchen müssen. Die Herrschaftsfrage löst sich vielmehr in durchaus harmonischer Weise auf dem Boden der Gleichberechtigung. Der feste Mann und das weise Weib; die praktische Klugheit und die Energie des Mannes, das innige Gefühlsleben und die intuitive Einsicht des

Weibes; Verstand und Phantasie müssen anerkannt werden als gleichberechtigte Elemente des menschlichen Wesens, das nur in einer wahren Ehe den Grad denkbarer Vollkommenheit erreichen kann. Jedes, Primislaus wie Libussa, muss von seinem individuell berechtigten Wesen soviel aufgeben, vom Wesen des andern soviel annehmen, als nötig ist zum harmonischen Zusammenwirken, zur völligen Einheit nach innen und aussen. Dieses Verschmelzen ineinander, diese ideale Einheit, diese Synthese „Mensch“ aus Mann und Weib, wird im Laufe des fünften Aktes erreicht.

Zunächst allerdings ist Primislaus genötigt, ganz nüchtern-verständige Massregeln zu treffen. Auf die patriarchalische Demokratie Libussas, auf das Reich des Gefühls und willkürlicher Güte soll der vernunftgemässe Rechtsstaat, die konstitutionelle Monarchie folgen. Aber die Fundamente dieses Rechtsstaates können nur nach Prinzipien gelegt werden, die Libussas persönlichen Neigungen widerstreben. Libussa, die einseitigere Natur, opfert weit mehr als Primislaus. Er ist die reichere Natur; er ist an keine Tradition gebunden und passt sich den Verhältnissen leichter an als Libussa. So kann er mit den Gefühlselementen von Libussas Wesen sein eigenes ausfüllen und ergänzen, ohne an dem zu verbluten, was er von sich aus zu opfern hat. Indem sich Libussa der neuen Ordnung der Dinge fügt, bricht sie mit den Traditionen ihrer Familie und ihren ursprünglichsten Lebensgesetzen so gänzlich, dass ihre Lebenskraft dadurch erschöpft wird.

Das ist die Tragik in dem Geschick der beiden: sie erkennen die Notwendigkeit ihres Tuns; sie handeln nach

ihrer Pflicht; sie bauen das Glück ihres Volkes auf: aber auf den Trümmern ihres eigenen, mühsam errungenen Glückes.

So deutlich ist das alles, dass es fast unbegreiflich scheint, wie man die Absichten des Dichters je missverstehen konnte. Man hat gesagt, die „Scheu Grillparzers vor dem rationellen Fortschreiten der Kulturarbeit“ werde durch den fünften Akt der Libussa erwiesen — wo doch die Notwendigkeit des Fortschreitens so zwingend dargestellt ist, wo Libussa selbst die Handlungen ihres Gemahls als berechtigt anerkennt und verteidigt, wo sie sich endlich selbst mit vollem Bewusstsein für das Gelingen des grossen Werkes aufopfert. Primislaus tut nichts ohne Libussas Einwilligung. Und wenn es so scheint, als ob alles, was geschieht, nur sein Wille sei, so rührt es davon her, dass Libussa eben die Notwendigkeit seiner Massregeln erkennt. Sie sieht ein, dass Primislaus in weit höherem Sinn für das Ganze wirkt, als sie es zu tun pflegte:

Wir fühlten in dem fremden Glück das eigene,
Er liebt im fremden fast das fremde nur,
Das Edle selbst, das wohltut höherm Sinn,
Weist er zurück und duldet das Gemeine,
Wenn allgemein der Nutzen und die Frucht.
Drum wo uns Widersetzlichkeit gedroht,
Dort findet er Gehorsam. Jeder hilft
Teilnehmend am Vollbringen, am Vollbrachten.
Es ist so schön, für andere zu leben!
Lebt er für sie, warum nicht ich für ihn?

Schöner und deutlicher konnte das kollektivistische Lebensideal, das Primislaus und Libussa verkörpern, und

das die Grundbedingung der neuen Kultur bildet, nicht ausgedrückt werden. Dass Primislaus zum allgemeinen Besten unter Umständen auch das Gemeine duldet, beabsichtigte Grillparzer ursprünglich weiter auszuführen. In seinen Papieren findet sich die Notiz: „Dass etwa einer mit dem Tode zu bestrafen ist, wovor Libussa zurückschaudert, aber von ihrem Gemahl auf die Notwendigkeit verwiesen wird. Es wird Gold gebracht, die Beute des Bergbaues. Libussa verwünscht das Metall und den Bergbau. Primislaus empfängt das Gold und lobt die Geber. — Soll er nicht auch seinen Untertanen etwas sagen, was er selbst nicht für wahr hält? Z. B. ‚Tut recht und wirkt mit Fleiss, dann wird Überfluss euere Felder segnen, alles Guten Fülle mit euch sein!‘ Libussa fragt ihn, ob er an die Zusage selbst glaube, die er dem Volke getan? Er muss selbst gestehen: ‚Nein!‘“ In diesen Bemerkungen sehen wir noch deutlicher als in den zitierten Worten Libussas die Berührung mit der Hegelschen Anschauung von der Notwendigkeit der Todesstrafe und der Rechtfertigung durch die Absicht und das Wohl. Die Lüge aus Utilitätsrücksichten war ja auch in Weh dem, der lügt und Esther Gegenstand der Debatte. Es ist nicht unwichtig, zu wissen, dass jene Aufzeichnung 1840 niedergeschrieben wurde, also zur Zeit des Hegelstudiums.

Ganz im Sinne Hegels antwortet Libussa auch auf Wlastas Frage, was der Macht unmöglich wäre: „Das Unvernünft'ge, Kind, und was nicht billig.“ Zu diesem Standpunkt aber hat sich Libussa erst durchringen müssen. Dass mit der Erkenntnis des Zweckmässigen nicht das angeborene Gefühl aufgehört hat in ihr zu leben, und

dass sie sich des ursprünglichen Gegensatzes zu Primislaus nach wie vor bewusst bleibt, spricht sie gleich darauf klar aus:

All, was sich selbst gemacht im Lauf der Dinge
Dünkt als natürlich mir zugleich im Recht;
Mein Gatte aber prüft und untersucht,
Und jeder Anspruch muss ihm Rede stehn
Als allen nützlich in der Hand des einen.

Die Kulturtätigkeit des Primislaus gipfelt in der Gründung einer Stadt. Von ihrem natürlichen, individualistischen Standpunkte aus wendet sich Libussa zunächst dagegen. Sie fürchtet, von Mauern eingeschlossen werde der Mensch den Zusammenhalt mit der Natur, das Gemeingefühl mit dem Geist des All verlieren; das enge Stadtleben werde aus einzelnen Persönlichkeiten eine Masse von unter sich Gleichen machen. Primislaus überzeugt sie, dass der Mensch nicht zum blossen Fühlen und Geniessen da ist, sondern zum Wirken und Schaffen; dass die Konzentrierung der Arbeitskraft für den Einzelnen wie für die Allgemeinheit das Zweckmässigste ist. Und als ihr Primislaus die Ehe als Urbild des neuen Staatswesens vor Augen hält — wieder eine Berührung mit Hegels Auffassung — kann sie sich nicht länger der besseren Einsicht verschliessen. Ihre eigene Ehe muss sie ja als Symbol des Ideals erkennen, das Primislaus zu erreichen strebt. Indem sie die Gründung der Stadt billigt, identifiziert sie sich endlich ganz mit dem Standpunkt ihres Gemahls.

Primislaus: Was jeder abgibt, geben auch die andern,
Und so empfängt der eine tausendfach.
Es ist der Staat die Ehe zwischen Bürgern,

Der Gatte opfert gern den eignen Willen,
Was ihn beschränkt, ist ja sein zweites Selbst.

Libussa: Wohl, ich verstehe das, mein Primislaus,
Und also bau' nur immer deine Stadt.

Nun aber gibt auch Primislaus das Berechtigte von Libussas Standpunkt zu. Wo grosse Taten vorbereitet werden, da fühlt auch die Natur den Anhauch eines geistigen Wehns, fügt sich als Mittel dem Werk und nimmt Anteil an der edlen Tat des Menschen:

Primislaus: Da mag denn auch, vorahnend, was geschieht, ...
Die Körperwelt durch Bild und Vorbedeutung
Andeuten, was erlaubt und ihr genehm.

Libussa: Ich sehe dich bekehrt zu meiner Meinung.

Das Reich des Gefühls war dem Reich des Verstandes gewichen, jetzt kommt das Gefühl auf höherer Stufe in Synthese mit dem Verstande wieder zur Geltung: „Gefühl, Verstand, Rückkehr zum Gefühl.“ In anderer Form drückt Libussa in ihrer Vision diesen Gedanken aus:

Das Wissen und der Nutzen scheiden sich
Und nehmen das Gefühl zu sich als drittes.

Oder wie es im Studienheft Grillparzers hiess: „Da wird das Schöne mit dem Guten zusammenfallen und die Begeisterung dem kalten Nutzen nicht mehr fremd sein, sondern von ihm ausgehend und ihr Feuer entlehnend von seiner Kälte.“ So hat die Hegelsche Entwicklungslehre, die Dialektik, in Grillparzers Libussa poetische Gestalt angenommen. Die Dialektik ist, wie Hebbel es fordert, in die Idee selbst hineingetragen. Im ganzen Verlauf des Dramas war die Berechtigung der

Idee „debattiert“ worden. Weder Primislaus noch Libussa hatte ursprünglich ganz recht oder ganz unrecht. Die Idee, das reine Menschentum, Verstand und Gefühl vermählt, als Grundbedingung alles Fortschritts, entwickelte sich vor unseren Augen aus der Verschiedenheit männlichen und weiblichen Wesens.

Ist die Ehe von Primislaus und Libussa das Symbol des Rechtsstaats, so ist dieser durch Primislaus gegründete Staat selbst zunächst nur ein Symbol des Ideals, des dritten Reiches, dessen volle Verwirklichung Libussa in ferner Zukunft vorausschaut. Als Libussa entschlafen ist, sagt Kascha, auf Libussas Schmuck deutend:

Aus diesem Gold lasst eine Krone schmieden.
Das Hohe schied, sein Zeichen sei hienieden.

Primislaus hat Libussa gebeten, die Gründung der Stadt zu weihen. Vielleicht, dass ihr die Betrachtung der Zukunft ermutigende Worte eingebe. Sie aber, eben Mutter geworden, fühlt sich zu schwach für die Anstrengung; sie müsste ihre Kräfte aufs äusserste anspannen, um die lange nicht geübte Sehergabe zurückzurufen. So schlägt sie ihrem Gatten die Bitte ab, um sich ihm zu erhalten. Ohne Zaudern bestellt er die Feier und das ganze Unternehmen ab. Libussa aber besinnt sich nun eines andern. Sie erkennt ihre Pflicht; und diese Erkenntnis gibt ihr soviel Kraft, die Weihe selbst gegen die Vorstellungen ihres, nun um ihr Leben besorgten, Gatten vorzunehmen:

Um meinetwillen soll kein Reifbedachtes
Und vielen Nützliches zu Grunde gehn.
Die Sorge für das Volk ist meine Pflicht.

Mit klarem Bewusstsein also bringt sie das letzte, schwerste Opfer, ihr Leben, ihr und ihres Gatten Glück. Kann sie in der neuen Zeit nicht mehr wirken, so will sie doch segnen. — Ihre Ahnung hat sie nicht getäuscht; mit der Flamme auf dem Altar erlischt auch Libussas Leben.

Wie sich die literarische Kritik über die tragische „Schuld" Libussas im unklaren ist, so hat man sich über die Ursache von Libussas Tod gestritten. Es ist sogar, mit gänzlicher Verkennung der mittleren Akte, mehr drastisch als schön, gesagt worden, der tragische Schluss sei der „wunde Punkt" des Dramas (E. Lange). Wir wollen auf keine Theorie eingehen und die Frage unerörtert lassen, ob Libussa an der „Wirklichkeit" (R. M. Meyer), oder an der „Zukunft" (Schlenther) stirbt. Wer die Dichtung, unbefangen von jeder Kritik, auf sich wirken lässt, wird nicht im Zweifel sein. Die Übernahme der Herrschaft, die Herbeirufung des Primislaus, Ehe, Mutterschaft, die Zustimmung zur neuen Regierungsform, die Weihe der Stadtgründung — Libussas ganzes Leben war ein Leben der Aufopferung und Entsagung, mit einem kurzen Schimmer von Liebesglück. Für ihr Volk hat sie gelebt, für ihr Volk ist sie gestorben.

„Das Neue", sagt Paul Schlenther, „erfordert Opfer edelster Art, und ein solches Opfer ist Libussa. Aber gerade durch Opferblut wird der Boden genährt und befruchtet, auf dass ihm im Neuen wieder ein Grosses erwachse. Nicht bloss durch Kampf, sondern auch durch Tod geht es zum Siege." So ist denn die Libussa ein höchstes Muster der Tragödie der Zukunft, des neuen Dramas, das Hebbel meinte. Nicht, wie in der alten

Tragödie, hat sich der Dichter damit begnügt, darzustellen, dass das Individuum der Notwendigkeit unterliegen muss. Vielmehr geht er weiter und zeigt, dass die Idee, die Allgemeinheit durch den Untergang des Einzelnen besteht und wächst. Aus dem Untergang des Glückes seiner Fürsten erhebt sich das Glück des Volkes. So fügt sich in der Libussa die höchste und reinste Form der Tragik des Individuums in das Gesetz der Entwicklung ein.

Der Gehalt von Libussas Vision ist von Emil Reich treffend analysiert worden. Hier sei nur auf Einzelheiten hingewiesen, wo Berührungen Grillparzers mit den Gedankenkreisen Hegels wahrzunehmen sind. Fasst Libussa ihre persönliche Abneigung gegen die neue Staatsform nochmals zusammen in den Worten: „Nicht Ganze mehr, nur Teile wollt ihr sein von einem Ganzen“ usw., so klingt es wie ein direkter Widerspruch gegen die Hegelsche Forderung der unbedingten Unterordnung des Einzelnen unter die Idee des Staates. Wie wenig aber Grillparzer, von der praktischen Betätigung seiner Bürgerpflicht ganz abgesehen, die individualistischen Tendenzen Libussas als die richtigen angesehen wissen will, geht daraus hervor, dass ja Libussa unmittelbar zuvor die kollektivistischen Ideen ihres Gemahls gebilligt hat und sie in diesem Augenblick weiht.

Der Staat des Primislaus entspricht nicht sowohl der Juli-Regierung in Frankreich (Ehrhard-Necker), als dem Rechtsstaat Hegels. Wir haben oben gesehen, dass Grillparzer die konstitutionelle Monarchie zwar nicht durchaus billigte, aber für die einzig mögliche und also zweckmässigste Staatsform hielt. So tut Primislaus nichts ohne den Rat der Volksvertreter. Er glaubt mit Recht,

wenn sie eingewilligt, werden sie mit Doppelkraft an die Arbeit gehn. Und zu Wlasta sagt er von seiner Gattin: „Wer frei sich fügt, den nenn' ich nicht gezwungen." Das stimmt mit der Idee Hegels überein: die Souveränität des Staates vereinigt mit der Berechtigung des einzelnen Staatsbürgers, welcher Gesetzen gehorcht, deren Gründe er einsieht, also billigt.

Libussa verkündigt den Übergang der Weltherrschaft von einem europäischen Volk zum andern, bis endlich die Slawen an die Reihe kommen und die Slawenherrschaft schliesslich von dem idealen „dritten Reich" abgelöst wird. Parallel damit stellt sich Hegel die Entwicklung der Menschheit so vor, dass die mindere Freiheit der höheren Platz macht, und darum das welthistorische Scepter von einem Volk zum anderen übergeht. Und die Entwicklung innerhalb des Dramas selbst von dem patriarchalischen Despotismus zur patriarchalischen Republik, zum Rechtsstaat des Primislaus ähnelt der Hegelschen Auffassung: Die Menschheit geht von dem Zustande, wo nur einer frei ist (Despotie), zu dem, wo einige es sind (griechische und römische Republik), zur germanischen Freiheit, deren politische Form die Monarchie ist. Es ist wohl kein Zufall, dass die ursprünglich geplanten Schlussworte Kaschas: „Zurück! Nicht euch gehört sie, uns!" auf einem 1846 datierten Blatt stehen zwischen Aufzeichnungen über Hegel. Dasselbe ist der Fall mit den Worten Libussas: „Doch teilst du deine Liebe in das All", etc. Wir wissen, dass das Jahr 1846 einen Höhepunkt in Grillparzers Hegelstudium bildet. So darf man wohl behaupten, dass es die Literatur nicht zum wenigsten Hegel zu verdanken hat, wenn aus der

individualistisch geplanten Liebestragödie ein kosmisches Drama geworden ist. Die Durchführung der Synthese aber scheidet die Libussa vom Bruderzwist. Hier wie dort ziehen ganze Zeitepochen in ihrer Entwicklung an uns vorüber. Im Bruderzwist ahnen wir das kommende Neue, Höhere mehr, als dass wir es erleben. In der Libussa hat es sich vor unseren Augen, wenn auch nur im Symbol, erfüllt.

Die Jüdin von Toledo.

In seinem Jugenddrama Blanka von Kastilien (1807—1809) schildert Grillparzer eine Revolution, die der König dadurch gegen sich heraufbeschwört, dass er unter dem Einfluss seiner Maitresse die Regierung des Landes vernachlässigt. Don Pedro kennt seine rechtmässige Gattin nicht. Er hält die „grämliche Französin“ für eine kalte Tugendheldin. An der Seite der feurigen Maria allein glaubt er wahres Liebesglück zu finden. Dieses Motiv bildet den ersten Keim zur Jüdin von Toledo. Im Jahre 1813 zeichnet sich Grillparzer die Geschichte von Alfons VIII. auf, der sich in eine Jüdin verliebt. „Seine Grossen, die ein ihm zugestossenes Kriegsunglück dieser verdammlichen Liebe zuschreiben, lassen das Mädchen ermorden. Alfons ward darüber wahnsinnig.“ Fünf Jahre später beschäftigt er sich mit einem ähnlichen Stoff: „Herzog Albrecht, der die schöne Aleide von Pölgeest aus Haag liebt und darüber mit seinem Sohne zerfällt. Aleide wird von den Ständen getötet.“ Weitere Studien zur Jüdin finden sich 1820

und besonders 1824, wo der Plan bis zum Schluss des zweiten Aktes ziemlich ausführlich skizziert erscheint; dann wieder in dem fruchtbaren Jahre 1837. Angeblich zwischen 1853 und 1857, wie schon gesagt, jedenfalls nach Bruderzwist und Libussa, wurde die Jüdin von Toledo endlich zum Abschluss gebracht. Die Ausarbeitung geht also seit 1837 neben der von Bruderzwist und Libussa her; und die Vielseitigkeit des Dichters ist zu bewundern, dem es zur selben Zeit gelang, die Gewitterschwüle des Bruderzwist, die sonnige Klarheit der Libussa, die herbstliche Frische der Jüdin von Toledo künstlerisch festzuhalten. Als Bühnendrama ist die Jüdin von der landläufigen Kritik besser als die beiden andern „Alters"werke behandelt worden, seitdem ein berühmter Schauspieler in Alfonso eine seiner glänzendsten Rollen entdeckt hat.

Die Jüdin ist ein ebenbürtiges Seitenstück zu Hebbels Agnes Bernauer und als solches eine Ergänzung zum Treuen Diener. War im Treuen Diener die Idee des Staates im Widerstreit gegen die Rechte des Individuums ad absurdum geführt worden, so entwickelt sich in der Jüdin, wie in der Agnes Bernauer, die Idee des Staates aus der Aufopferung des Einzelnen und aus der Unklarheit des Unbewussten zur Reinheit des bewusst Gewollten.

Allerdings ist das Drama, vom Gesichtspunkt der Individuen aus betrachtet, ein Erziehungsstück, „wie Heinrich von Kleists Prinz von Homburg, oder wie Calderons Leben ein Traum oder Grillparzers Traum, ein Leben". Und die sehr feinsinnige Analyse Alfred von Bergers besteht an und für sich zu Recht. „In dem Stück ist dargestellt die Wandlung, die der König durchlebt, indem

er aus einem frühreifen, von Sünde und Leidenschaft zufällig unberührten grossen Kinde im Feuer einer starken Leidenschaft zum Manne gestählt wird, durch die innere Erfahrung der Schuld zu wahrer Tugend gelangt." Aber der Bedeutung des Dramas wird auch diese Auffassung nur halb gerecht. Sie lässt zu viele Widersprüche und Dissonanzen als solche stehen, ohne deren innere Berechtigung zu erklären.

Und dabei kann man schliesslich zu einem so abenteuerlich-seichten Urteil gelangen, wie Bulthaupt, der das Stück vom Standpunkte des „dramatischen Mitgefühls" aus betrachtet und meint: „Genau so kühl, wie der König Alfonso vor dem Leichnam steht, sagen wir ihm als biedere Bürger, dass er politisch und moralisch wohl tue, wenn er die Sitte und die Pflicht über den Leichtsinn siegen lasse, aber wir können ihm nicht einmal als Philister verhehlen, dass unser Herz mehr bei der Toten als bei ihm ist. Um ihm zu einer schauspielartigen Läuterung zu verhelfen, hat seine kindische Geliebte das Leben lassen müssen und dieser Preis wiegt uns dramatisch zu schwer. Der ‚Begriff' siegt über die Anschauung, über die Phantasie und das Leben, und dieser Triumph stimmt zu Grillparzers eigener Lehre schlecht. Das Gedankliche und das Grillenhafte zugleich haben sich an ihm gerächt." Sein „Herz", wenn es darauf ankommt, wird Grillparzer wohl auch bei der schönen und lebenspendenden Jüdin gehabt haben; und trotzdem war er, wie Hebbel, als er seine Agnes Bernauer schrieb, „grillenhaft" genug, nicht ein Bühnenstück mit sentimentalen Aktschlüssen nach dem Rezepte Bulthaupts zu verfassen, sondern eine Tragödie zu dichten.

Eine Tragödie aber ist dieses Drama, trotz Bulthaupt und Bartels, welch letzterer behauptet, die Jüdin von Toledo sei keine Tragödie, „denn die Ermordung der leichtfertigen Jüdin aus Staatsgründen wirkt nichts weniger als tragisch“ — eine ebenso geistreiche wie bündige Erklärung; bei Hebbel ist das nach Bartels natürlich eine ganz andere Sache! — In der Tragödie als solcher soll u. a., wie Adolf Bartels selbst betont, der Sieg der Notwendigkeit über die Freiheit zur Darstellung kommen. Die Notwendigkeit aber ist in diesem Falle das Staatswohl, dem die individuellen Ansprüche unbedingt untergeordnet werden müssen, wenn nicht der Staat und damit auch die Einzelnen zugrunde gehen sollen. Mit dieser Auffassung erledigt sich auch das von Dr. Lex vorgebrachte Bedenken, wonach die Inkongruenz zwischen dem Schicksal der Rahel und der Gesinnung der anderen lediglich durch die historischen Verhältnisse „gerechtfertigt“ wird. Zu rechtfertigen ist bei einem Drama gar nichts, wo sich Idee und Form so vollkommen entsprechen.

Der Dichter musste sein Werk nach Rahel benennen, denn sie ist die tätige Kraft, welche zu der ganzen dramatischen Verwicklung und Entwicklung den Anstoss gibt. Aber weder Rahel noch Alfonso kann ausschliesslich als dramatischer Held bezeichnet werden. Beide stehen vielmehr, in entfernter Ähnlichkeit mit Libussa und Primislaus, neben einander als Vertreter von Individualismus und Kollektivismus. Jedes hat seinen an und für sich berechtigten Standpunkt, seine besondere Funktion; die Idee aber entwickelt sich erst aus dem Zusammentreffen beider Charaktere. So ist, wie in der

Libussa, die Gefahr einer Zersplitterung der dramatischen Spannung vermieden. Wie die Libussa, so ist auch die Jüdin von Toledo ein Muster des von Hebbel erstrebten neuen Dramas und verwirklicht in hohem Grade den Gedanken der Hegelschen Dialektik. Dies geht schon aus der das Drama rein individualistisch fassenden Analyse Alfred von Bergers hervor, wenn man erwägt, dass Alfonso den Begriff des Staates verkörpert.

Alfonso ist in erster Linie König. Nach den Voraussetzungen des Stückes ist seine Person gleichbedeutend mit Recht und Ordnung des Staatswesens. Rahel ist die ungebändigte Natur, die Willkür, welche Ordnung und Recht negiert. Durch Rahels Leben und Tod wird nicht nur der Mensch Alfonso zu höherer Sittlichkeit erzogen; wird nicht nur Ordnung und Recht wiederhergestellt, sondern durch das Bewusstsein, durch die wahre Erkenntnis von Gut und Böse veredelt. Der Staat erhebt sich aus der Niederung zufälligen Rechtes zur Höhe vernünftigen Rechtes; die Sitte wird zur Sittlichkeit.

Dankbarkeit, Erziehung und Gewohnheit haben Alfonso zu einem vortrefflichen Menschen und guten Regenten gemacht. Thron und Herrschaft ist ihm nicht als sicheres Erbe von seinem Vater übergeben worden. Der Treue der Vasallen hatte der vaterlose Knabe das Leben, der Anhänglichkeit des Volkes den Thron zu verdanken:

. . . wenn andre Fürsten Väter heissen
Des eignen Volks, nenn' ich mich seinen Sohn,
Denn was ich bin, verdank' ich ihrer Treu'.

Den Lehren des alten Manrique und der frühen Vermählung mit Eleonore, die gleich ihm nur aus Tra-

dition tugendhaft ist, verdankt Alfonso Weisheit und Tugend. Aus sich heraus hat er im Grunde noch nichts getan, weder Gutes noch Böses. Wohl ist der innerste Kern seines Wesens edel. Aber er ist auch leidenschaftlich und sinnlich veranlagt, ein Mensch von Fleisch und Blut, kein abstrakter Moralbegriff wie die Königin, die Grillparzer absichtlich als „steife Engländerin" zeichnet. Wenn Alfonso noch nie gesündigt hat, so ist es nur, weil er noch nie in Versuchung geriet. Dies fühlt er selbst und spricht daher mit Ironie von seinen eigenen Vorzügen:

Obgleich der Mensch, der wirklich ohne Fehler,
Auch ohne Vorzug wäre, fürcht' ich fast.

Dass ihn die gewohnheitsmässige, äusserliche Sittsamkeit unbefriedigt gelassen hat, dass er sie als Selbstbetrug erkennt, geht schon aus der ersten Bemerkung zur Königin hervor:

Die wirklich ohne Fehl, wenn irgend jemand,
Und die ich, grad' heraus, noch wärmer liebte,
Wär' manchmal, statt des Lobs, auch etwas zu verzeihn.

Ein tiefes Gefühl des Unbefriedigtseins, des Verlangens nach frischem Leben, nach Glück und Freiheit durchdringt alle seine Reden. Ein mühsam unterdrückter Hass gegen die kleinliche Beschränktheit seiner Umgebung bricht hervor: „O Sittsamkeit, noch sittlicher als Sitte!" und:

Nun auch noch das! Mit ihrem Züchtigtun
Erschaffen sie, was sie entfernen möchten.

Vielleicht hätte Alfonso die Aufwallung, die der Anblick Rahels in ihm hervorruft, bekämpft, wäre nicht

der Trotz gegen die Etikette seiner Leidenschaft zu Hilfe gekommen. Er liebt Rahel nicht. Sie ist ihm von Anfang an nur ein Spiel seiner Sinne. Sie hilft ihm über die Krisis hinweg, in welcher er sich in dem Augenblick befindet, wo das Stück beginnt. Im Genuss der Reize des üppigen Weibes betäubt er seine zehrende Sehnsucht nach Frieden mit sich selbst. Sinnliche Leidenschaft ist ihm ein vorübergehender Ersatz für das Ideal, das er sucht. So gut er an Eleonores Seite die Leere seines Innern empfand, so gut ist er sich in Rahels Armen bewusst, dass dies alles ein flüchtiger Rausch sei. Aber er bedurfte dieses Spiels, um sich selbst zu finden. In der schwülen Hofluft drohte er zu ersticken. In Rahels frischer Natürlichkeit fand er Erquickung:

Seit ich sie sah, empfand ich, dass ich lebte,
Und in der Tage trübem Einerlei
War sie allein mir Wesen und Gestalt.

Diese Worte kommen der objektiven Wahrheit viel näher, als die später folgenden:

Ein böser Zug, um Wange, Kinn und Mund,
Ein lauernd Etwas in dem Feuerblick
Vergiftete, entstellte ihre Schönheit.

Ein so plötzlicher und grausamer Tod entstellt auch das schönste Gesicht und der König betrügt sich selber, wenn er aus der Verzerrung des Todes auf die Lebende Rückschlüsse zieht. Der Anblick der Leiche hätte ihn auf jeden Fall ernüchtert, ob sie entstellt war oder nicht. Denn das einzige, was ihn zu Rahel gezogen hatte, war ihre sprudelnde Lebensfülle. Mit dem Leben ist der ganze Zauber dahin.

Nein, Rahel war nicht bös, wenigstens nicht in dem Sinne, wie es jetzt der König meint und wie es Garceran vor ihm ausspricht: „verbuhlt und leicht, voll arger Tücken". Sie hat nie beabsichtigt, jemand etwas zuleide zu tun. Sie war einfach Natur und lebte jedem ihrer Triebe. „Leicht" war sie nur insofern, als sie ganz in ihren augenblicklichen Einfällen und Wünschen aufging und nie an die Zukunft dachte. Es war eine Grille von ihr, des Königs Wohlgefallen zu gewinnen. Hätte er sie mit einem bewundernden Worte heimgeschickt, wie sie sich's in der ersten Szene ausmalt, so wäre es bei dieser Grille geblieben. Alfonso trug selbst die Verantwortung, wenn er ihren Reizen nicht widerstand. Rahel aber gab sich ihm hin, nicht nur weil sie ein heissblütig sinnliches Naturkind war, sondern weil sie ihn liebte. Wir haben keinen Grund, von ihren schmerzvollen Worten: „Und hab' ihn, Schwester, wahrhaft doch geliebt" irgend einen falschen Hintergedanken abzuziehen. Ihre tändelnde Koketterie war instinktiv. Erschien diese Koketterie in ihren tatsächlichen Folgen als gemeine Buhlerei, so war es nur deshalb, weil die tausendjährige Tyrannei der Christen den Juden mit den Menschenrechten auch das Gefühl der Verantwortlichkeit geraubt hatte. So wirkte denn Rahel, ohne es zu wissen oder zielbewusst zu wollen, als verderblicher Dämon, als negierende Kraft im Königshaus und Staatswesen. So stark aber erschien ihr Einfluss auf Alfonso, so sehr wurde sie sogar von den Ständen, wenn auch nur indirekt, als eine natürliche und notwendige Ergänzung seines individuellen Lebens empfunden, dass dem König geopfert werden musste, was den Menschen noch lange beglückt hätte. So ist

ihr Tod im vollsten Sinn des Wortes tragisch; und wir bewundern den Dichter, der es vermochte, die Koketterie selbst mit der Würde des Tragischen zu bekleiden.

Sonderbar, dass man je die Tötung der Jüdin unnötig hart, die Ernüchterung des Königs unpoetisch abstossend finden konnte. Sogar Farinelli meint, Grillparzer hätte besser getan, eine andere Schlusswendung zu ersinnen. Als ob der Dramatiker zu ersinnen hätte, was schon in der Idee liegt, was die unausbleibliche Konsequenz des Vorhergehenden ist! Rahel war Jüdin und schon als solche in den Augen der Spanier rechtlos. Sie hatte den König seinem Volke und seiner Gemahlin entfremdet. Das Reich war von Feinden bedroht. Vernachlässigte der König jetzt, wo rasches Handeln so not tat, im Banne Rahels die Regierungsgeschäfte, so hätte er in ruhigeren Zeiten vollends seine Pflichten vergessen. Rahel musste weg. Ihre Entfernung liess sich nicht erkaufen, noch erzwingen; denn das Gold und die Macht des Königs reichte weiter, als Gold und Macht der Stände. Es gab kein anderes Mittel, das Reich und die Ehre der Königin zu retten, als den Tod der Maitresse.

Dass Alfonso durch den Anblick von Rahels Leiche ernüchtert werden musste, ist schon gesagt worden. Zu dem erwähnten Grunde kommen noch eine Reihe anderer, die fast ebenso schwer ins Gewicht fallen, wie der Mangel wahrer Liebe. Die Ernüchterung ist langerhand vorbereitet. Als Alfonso Rahel verliess, hatte er sie schon aufgegeben. Seine Pflichten traten ihm wieder deutlich ins Bewusstsein. Der König in ihm hatte den Liebhaber schon überwunden. Der ungeschickte, pedan-

-tische Aberglaube der Königin, das eigenmächtige Verfahren der Granden reizt wohl seinen Trotz und königlichen Stolz und entflammt ihn zur Rachgier. Sein Sinnenrausch aber ist und bleibt verflogen. Und als er Schloss Retiro wieder erreicht hat, muss er, noch ehe er die Tote erblickte, seinen schwindenden Zorn fast mit Gewalt neu anfachen. Wäre der Anschlag der Granden misslungen und Rahel unversehrt geblieben: vielleicht hätte er sie jetzt noch nicht ganz verlassen, nur um seinen Willen zu zeigen. Hatte er sich doch zu einem grossen Teil aus Trotz gegen die Prüderie seiner Gemahlin und des Hofes in das Abenteuer gestürzt.

Jetzt aber stand er vor der vollendeten Tatsache; und war überhaupt ein guter Kern in ihm, hatte er sich je als König gefühlt, hatte er je das Bewusstsein der Zusammengehörigkeit mit seinem Volke gehabt, so mussten jetzt alle persönlichen Launen verstummen. Er war so gut schuldig wie die Königin und die Stände. Waren sie auch Empörer, die Königin hatte ihre und ihres Sohnes Rechte verteidigt; und die Stände durch die Auflehnung gegen den König das Königtum beschützt. Im Grunde hatten sie ebenso treu gehandelt, wie damals, als sie dem Knaben den Thron des Vaters zurückgewannen. Alfonso konnte nicht richten, wo er der Hauptschuldige war. So hat Grillparzer hier in der Tat, um einen Ausdruck Hebbels zu gebrauchen, alle Mauselöcher verstopft; es gab keinen anderen Ausgang als den Weg der Pflicht.

Wohl ist dieser Schluss in seiner unerbittlichen Konsequenz grausam und herb; wohl weicht die Frische und Ursprünglichkeit, das leichte und frohe Spiel, der

Ernüchterung, und bleibt das Herz des Königs leer. Aber Ernüchterung heisst hier nicht pessimistische Resignation, wie Volkelt es auffasst. Unsere Trauer um die verlorene Lebensfreude geht über in das erhebende Bewusstsein, dass die Opferung jenes Menschenlebens nicht vergeblich war. Fürst und Volk, durch die gemeinsame Schuld erst wahrhaft vereinigt, gehen einem neuen Leben der Tat und bewussten Pflichterfüllung entgegen. Die äussere Sittsamkeit ist zu innerer Sittlichkeit geworden. Wenn Lublinski dem Dichter vorwirft, es sei ihm nicht gelungen, die mittelalterliche Moral einer ganz äusserlichen Sühne in moderner Weise psychologisch zu vertiefen, so verkennt er hier die Absichten Grillparzers, die er sonst so feinsinnig erläutert.

Der Feldzug gegen die Mauren ist zwar eine politische Notwendigkeit, aber keineswegs, auch für kampfgewohnte Männer nicht, eine Bagatelle. — Die Annahme Emil Reichs, dass Alfonso zunächst eine schwere Niederlage von den Mauren erleiden und dadurch die Ermordung Rahels gerächt werde, ist wohl historisch richtig, aber nicht im Einklang mit dem Ton der vorliegenden Dichtung. Die Schlussworte Alfonsos: „Voraus! Voran! Geliebt es Gott: zum Sieg“ hinterlassen doch wohl in jedem Zuschauer den Eindruck, dass die Spanier den Sieg erkämpfen werden. — Überdies ist es nicht der Krieg allein, der die Sühne bringen soll. Nicht weniger wichtig als die Todesbereitschaft in der Schlacht, ist die Pflichterfüllung nachher im Frieden. „Frei von Unbill“ soll das Land sein, „nach innen und nach aussen wohl bewahrt.“ Die Abdankung Alfonsos ist kein blosser Scherz, wie Lublinski sagt, auch wenn sicher zu erwarten steht,

dass das Volk den siegreich Heimkehrenden wieder für wert erachten wird, „das Recht zu schützen“. Schon dass sich der König nicht mehr als Herrscher, sondern wieder als Sohn seines Volkes fühlt und sich dessen Urteil unterwirft, ist Sühne. Denn diese freiwillige Unterordnung seiner persönlichen Rechte unter das Interesse des Volkes ist der klarste Beweis einer neuen Gesinnung. Die Sühnung durch die Tat tritt an die Stelle der mittelalterlich-kirchlichen Strafe und Busse.

Mit Recht sagt Emil Reich, dass hier eine neue, höhere Moral zur Anwendung komme, eine soziale Ethik, die gestattet, das am Einzelnen verübte Unrecht durch Aufopferung für das Wohl des Ganzen, durch Leistungen, statt durch Leiden zu sühnen. In dieser sozialen Ethik, die der Goethes im zweiten Teil des Faust verwandt ist, wie in der vom König grundsätzlich ausgesprochenen Toleranz, dürfen wir eine Ergänzung sehen zu dem Ideal des dritten Reiches, das Grillparzer in der Libussa aufgestellt hatte.

Es ist ein merkwürdiger Beweis für die Macht der literarischen Tradition, dass der Dichter von Weh dem, der lügt, Esther, Bruderzwist, Libussa, Jüdin von Toledo heute noch in weiten Kreisen als Pessimist, einseitiger Individualist, Reaktionär und Kulturfeind betrachtet wird. Man glaubt, der Mann, der seinen Kaiser Rudolf II. den Gang der Welt mit dem leisen, ewig unveränderlichen Sternenlauf vergleichen lasse, stehe als Anhänger der Philosophie Schopenhauers dem bewussten Kulturstreben feindlich gegenüber. Sagt Grillparzer, das längst Vor-

handene sei schon durch sein Bestehen ein Segen, so schliesst man daraus, er habe „kein Verständnis für den Hegelschen Gedanken, dass aller Fortschritt des Menschengeistes sich aus dem harten Kampf einseitiger, ja oft verzerrter Gegensätze herausarbeiten müsse.“ Verspottet Grillparzer die überschwenglichen Hoffnungen radikaler Freiheitsschwärmer und Fortschrittsenthusiasten, so erklärt man ihn für einen philiströsen Haus- und Familienpoeten, der im Gegensatz zu dem Geist des Tell-Dichters predige, das Volk solle seiner Obrigkeit nur immer hübsch gehorsam sein.

Diese hauptsächlich durch Volkelt und Scherer verbreitete Auffassung beruht im wesentlichen auf zwei Irrtümern. Einmal pflegt man die späteren Werke Grillparzers zu sehr im Schatten seiner Erstlingswerke zu betrachten. Jahrzehntelang musste Grillparzer zur Strafe für seine Ahnfrau in den Literaturgeschichten als Schicksalstragödien-Dichter figurieren. Dann wurde der Treue Diener mit der Marke „servil“ abgestempelt, die Entwicklung Grillparzers mit dem Ottokar für abgeschlossen erklärt; die übrigen Werke blieben ihrem Schicksal überlassen, soweit sie nicht nach ihrer äusseren Form in die offiziellen Rubriken „klassisch“, „romantisch“, „historisch“ hineinzupassen schienen. So erdreistete sich Gottschall, mit einer geradezu unglaublich rohen Verkennung dichterischen Schaffens, zu sagen: „Bei Grillparzer ist überhaupt keine Entwicklung nachzuweisen, er erscheint von Haus aus fertig, wählt die Stoffe willkürlich (!) und richtet den Kunststil nach der Stoffwahl.“ So töricht dieses Urteil ist, so wird es doch neuerdings von Bartels nachgebetet, indem dieser höchst grossmütig

sagt: „Mit dem Ottokar ist Grillparzers dichterische Entwicklung im Grunde vollendet, wenn er auch, wie nicht geleugnet werden soll, im einzelnen noch Fortschritte macht, beispielsweise in der Individualisierung der Charaktere und in der Diktion.“

Der zweite Irrtum, dem Grillparzer die Verkennung zu verdanken hat, ist der: So selbstverständlich es ist, dass ein Künstler die Welt stets als Künstler anschaut, so wenig wird mit dieser selbstverständlichen Tatsache in der offiziellen Kritik gerechnet. Der Schlüssel zu Grillparzers Denkweise liegt in der oft zitierten Stelle, Werke 14, 56: „Ich zweifle nicht, dass in den menschlichen Dingen, also auch in der Geschichte, ebenso gut eine Notwendigkeit ist, als in den Naturdingen. Aber jeder Mensch hat zugleich eine Separatnotwenigkeit, so dass Millionen Richtungen parallel, in krummen und geraden Linien nebeneinander laufen, sich durchkreuzen, fördern, hemmen, vor- und rückwärts streben und dadurch für einander den Charakter des Zufalls annehmen und es so, abgerechnet die Einwirkung der Naturereignisse, unmöglich machen, eine durchgreifende, alle umfassende Notwendigkeit des Geschehenden nachzuweisen. Es geht damit wie mit der Witterung, die gewiss so bestimmte Gesetze hat, als der Umlauf der Welten, aber durch die Mannigfaltigkeit der Einwirkungen es unmöglich gemacht hat, auch nur für eine kurze Periode etwas Bestimmtes vorauszusagen, oder das wirklich Eingetroffene folgerichtig zu erklären.“

Aus diesen Worten geht doch klar und deutlich hervor, dass Grillparzer, weit entfernt davon, die Natur- und Entwicklungsgesetze zu leugnen, vielmehr die durch-

gehende Gesetzmässigkeit alles Seins und Werdens als erwiesen voraussetzt. Er hält es nur für unmöglich, diese Gesetze in jedem Spezialfall aufzuzeigen. Er muss es für unmöglich halten, weil er nicht abstrakt denkt wie der Philosoph, sondern als Künstler zunächst an der bunten Fülle des Seins, an dem körperlichen Bilde als solchem sich erfreut. Dies der Grund seiner theoretischen Abneigung gegen das Alles-Erklärenwollen der Hegelianer. Wo ihm aber im Bilde die grossen Zusammenhänge, die Entwicklungsgesetze, die Ideen sich offenbarten: da stellte er sie dar. Nicht in schematisch gegliederten Schulexempeln, sondern eben in der bunten Pracht der Bilder, wie er sie als Künstler schaute:

> Ich aber rede Wahrheit, Wahrheit nur verhüllt,
> In Gleichnis und in selbstgeschaffnes Bild.

Ausblick.

„Nach Shakespeare hat zuerst Goethe im Faust und in den mit Recht dramatisch genannten Wahlverwandtschaften wieder zu einem grossen Drama den Grundstein gelegt, und zwar hat er getan, oder vielmehr zu tun angefangen, was allein noch übrig blieb, er hat die Dialektik unmittelbar in die Idee selbst hineingeworfen, er hat den Widerspruch, den Shakespeare nur noch im Ich aufzeigt, in dem Zentrum, um das das Ich sich herumbewegt, d. h. in der diesem erfassbaren Seite desselben, aufzuzeigen und so den Punkt, auf den die gerade, wie die krumme Linie zurückzuführen schien, in zwei Hälften zu teilen gesucht.“ Hebbel hat Recht, wenn er im Faust und in den Wahlverwandtschaften die Grundlagen eines neuen Dramas erblickt. Er hat Unrecht, wenn er, in den auf die eben angeführte Stelle folgenden Zeilen seines Vorwortes zur Maria Magdalene, den zweiten Teil des Faust als der Idee nach unter dem ersten stehend erklärt. Denn Goethe gab wirklich die ungeheure Perspektive selbst, nicht nur einen mit Katechismusfiguren bemalten Bretterverschlag; er setzte die Geburtswehen der um eine neue Form ringenden Menschheit des ersten Teils im zweiten nicht zu blossen Krankheitsmomenten eines Individuums herab. In dem ganzen Drama handelt es

sich um den Wert des menschlichen Daseins überhaupt. Indem Faust vom Geniessen zum sozialen Handeln vorschreitet, erkennt er den Wert des Daseins und erreicht das höchste Ziel, das der Menschheit erreichbar ist. Eine weitere Perspektive kann das Drama nicht eröffnen, wenn es sich nicht in mystische Spekulation verlieren will.

Auch der Tadel, dass Goethe in den Wahlverwandtschaften von der nichtigen und unsittlichen Ehe Eduards und Charlottes ausgehe und diese Ehe als vollkommen berechtigt behandle, ist nicht begründet. Die Idee der wahren Ehe geht deutlich genug erst in der Erkenntnis auf, die sich den zwei Paaren aus all den leid- und schuldvollen Verwicklungen entringt. Und im Grunde ist das Endergebnis der Wahlverwandtschaften dasselbe wie das des Faust: Einordnung des individuellen Lebens und Strebens in das Streben zum Wohle der Gesamtheit, soziales Handeln. Dieses höchste Ziel der Menschheit bildet die Perspektive ebenso in Gyges und sein Ring, Agnes Bernauer, Libussa, Jüdin von Toledo.

Wenn also Hebbel auf eine neue Tragödie hoffte, auf ein Drama, das man im eigentlichen Sinne, nicht dem populären Sprachgebrauche nach, als soziales Drama bezeichnen müsste, so war es kein phantastischer Traum, sondern Wirklichkeit. Eine Wirklichkeit allerdings, die zu erkennen und theoretisch zu ergründen dem Genie Hebbels vorbehalten war. Erst mit der Ausbreitung dieser Erkenntnis kann auf dem von Goethe, Grillparzer, Hebbel gelegten Fundament weitergebaut werden.

Die Anfänge des neuen Dramas liegen schon in einigen vor Goethes Faust entstandenen Werken. Als erster, schüchterner Keim darf Lessings Philotas betrachtet

werden. So anspruchslos und einfach die Handlung dieses feurigen Werkchens erscheint: Es steckt doch mehr darin, als die rasche Tat eines jugendlichen Schwärmers. Philotas muss das Sterben erst lernen. Er stirbt, nachdem er sich der Folgen seiner Tat vergewissert hat; und allein durch diese Erkenntnis der Notwendigkeit wird sein Sterben zum erlösenden Opfertod. Die Gegensätze zwischen den feindlichen Königen werden sich über dem frischen Grabe ausgleichen, nicht durch gewaltsame Unterdrückung des einen, sondern durch sittliche Erneuerung beider. Die äusserliche patriotische Begeisterung entwickelt sich zu wahrer Vaterlandsliebe, zu echter Hingebung.

Solche Dialektik findet sich auch in Minna von Barnhelm, wo sich die Idee wahrer Ehre aus der Enge und Schroffheit von Tellheims und der allzugrossen Dehnbarkeit von Minnas Ehrbegriff herausschält. Aber beim Lustspiel setzt man ja von jeher die Dialektik in der Idee voraus. — Nathan der Weise kann nicht in diesen Zusammenhang gezogen werden, weil sich die Idee der wahren Religiosität nicht erst aus dem Zwiespalt der Parteien ergibt, vielmehr in der Person Nathans als von Anfang an klar erkannt dargestellt wird. Die Handlung des Stückes verläuft geradlinig so, dass die Personen, die mit Nathan in Berührung kommen, sich alle nach und nach auf seinen Standpunkt erheben.

Emilia Galotti gehört als Tendenzdrama zu Kabale und Liebe und zum Treuen Diener. Die rohe Gewalt des Despotismus vernichtet willkürlich und ohne höheren Zweck die Rechte der Individuen. Als Tragödie eines einzelnen Menschenlebens steht Emilia Galotti Hebbels

Genoveva am nächsten. Emilia ist eine von den reinen Frauengestalten, deren Tragik eben in ihrer reinen Schönheit besteht. Insofern weist auch dieses Drama vorwärts; und statt pedantisch der armen Emilia eine „Schuld“ anzudichten, sollten wir uns dieses ihres eigensten Vorzugs freuen.

Die Dramen des jungen Goethe und der Stürmer und Dränger gingen über die Grenzen individualistischer Weltanschauung nicht hinaus. Natürlich, denn es galt zunächst die Rechte des Einzelwesens dem verrotteten Staats- und Gesellschaftssystem abzukämpfen. So blieben die Lenz, Wagner, Klinger bei einem unkünstlerisch spezialisierenden Tendenzdrama, bei einer rührseligen Familientragödie stehen, deren allgemeine Stimmung durchaus pessimistisch beschränkt war. Es war eine Revolution gegen das Bestehende, mit der einzigen Hoffnung auf Ausgleichung aller Ungerechtigkeit, auf Erlösung von aller Knechtschaft in einem besseren Jenseits. Das revolutionärste dieser Dramen, der leidenschaftlichste Appell an die Freiheit, Goethes Götz von Berlichingen, schliesst in trüber Resignation. Freiheit gibt es nur droben. Die Welt ist ein Gefängnis.

Anders Egmont. Es war ein Glück, dass zwischen Konzeption und Vollendung des Stückes zwölf Jahre vergingen. Es wurde in dieser Zeit vom Revolutions- zum Evolutionsdrama. Freilich, die neue Zeit, die auf Egmonts Tod folgt, kommt erst in der Ferne herauf. Aber vorbereitet ist sie schon im Drama selbst. Mochte der Schluss Schiller auch als ein salto mortale in die Opernwelt erscheinen; er war doch nur die bildliche Darstel-

lung der im Vorausgehenden ruhenden Idee. Aus dem Kampf der willkürlichen Freiheit mit der willkürlichen Tyrannei musste notwendig die wahre Freiheit hervorgehen. Zu Egmont, der nur für seine eigene Person, vermöge seines angeborenen Temperamentes, frei ist, und zu Alba, dem Handlanger des dunkelsten Despotismus, gesellt sich Oranien. Dieser ist wahrhaft frei, weil er sich selbst zu beherrschen versteht, weil er das Notwendige erkennt, und weil er sich der Verantwortung dem Volk gegenüber bewusst ist. So vermag er später das Volk zur Freiheit zu führen. Egmont aber ist nicht vergeblich gestorben, denn sein Tod öffnet dem Volk die Augen. — Rein als Charakterdrama gesehen, ist Egmont eines der vollendetsten Beispiele für die Darstellung der dem Einzelwesen immanenten Tragik. An nichts anderem geht Egmont zugrunde, als weil er, unbeeinflusst von seiner Umgebung, völlig eins mit sich selbst, das seinem Charakter gemässe Leben durchlebt. Ihm gegenüber versagt der Begriff „tragische Schuld“ gänzlich.

Weder Iphigenie, noch Torquato Tasso, noch die Natürliche Tochter kommen in den Kreis unserer Betrachtung. Von einer Dialektik in der Idee kann bei Iphigenie und Tasso nicht die Rede sein. Die reine Menschlichkeit, durch die Orestes entsühnt wird, die gesellschaftliche Sitte, an der Tasso scheitert, sind beide als feste Voraussetzungen der Handlung gegeben. Welche Wandlungen in der Natürlichen Tochter die Idee erfahren hätte, wäre die Trilogie nach Wiederherstellung der Ordnung in Frankreich, und etwa neben dem zweiten Teil des Faust, oder dem Zukunftsstaat der Wanderjahre ausgearbeitet worden, muss dahingestellt bleiben. Aus dem

1803 vollendeten ersten Teile und den Skizzen der Fortsetzung lassen sich keine Schlüsse ziehen. Vorläufig hatte das Aufsteigen Napoleons den Problemen der Revolution eine überraschende Lösung gegeben. Eine Ausgleichung der Gegensätze zwischen Adel und Volk hätten Die Aufgeregten gebracht, wie wir durch Eckermann erfahren; aber auch dieses Stück blieb unvollendet. — So entspricht von allen Dramen Goethes der Faust in seiner Gesamtheit, Egmont der Intention nach dem Ideal des neuen Dramas.

Wer Schillers Begriff von einer unverrückbaren sittlichen Weltordnung in Erwägung zieht, wird bei ihm von vornherein keinen wesentlichen Fortschritt über das Drama Shakespeares hinaus zu finden erwarten. Und doch sind drei seiner Dramen gewaltige Ansätze zu einer synthetischen Entwicklung: Fiesko, Don Karlos, Jungfrau von Orleans. — Nicht die Räuber. Zwar scheint hier alles, Moral, Gesetz und göttliche Gerechtigkeit in Frage gestellt. Aber es scheint nur so. Der Zwiespalt liegt durchaus nur in den Charakteren. Die sittliche Weltordnung ist eine Macht, die unerschütterlich über allem Geschehen waltet. Sie erweist sich an Franz, der an ihr zweifelte, und an Karl, der ihr Bild verzerrte, indem er sich eigenmächtig zu ihrem Vollstrecker aufwarf. Karl entwickelt sich nicht etwa durch Irrtum und Schuld zu einem sittlicheren Menschen, als er vor Begehung seiner Verbrechen war. Er bezeugt nicht durch seinen Tod den Wert des erreichten höheren Zieles: er sieht nur sein Unrecht ein und erkennt die göttliche Gerechtigkeit an, indem er sich den menschlichen Gesetzen unterwirft.

Die Tragik seines Lebens ist rein individualistisch die Tragik der Übereilung.

Fiesko steht dem neuen Drama weit näher als die Räuber. Nach unseren heutigen Anschauungen, wo wir darüber hinaus sind, den Endzweck der Tragödie in der Erregung von Furcht und Mitleid zu sehen, müssten wir Verrina als den eigentlichen Helden bezeichnen. Verrina trägt ein subjektives Idealbild einer republikanischen Staatsform in seinem Herzen. Das objektive Ideal soll verwirklicht werden. Es scheint, als ob Fieskos Ansichten vom Staatswesen die notwendige Ergänzung zu den Ideen Verrinas bildeten, als ob die zwei Männer gemeinsam den neuen Staat errichten könnten. Während jedoch Verrina nur für die Sache lebt, vermischt Fiesko von Anfang an persönliche Neigungen mit den Interessen des Vaterlandes. Indem Verrina ihn tötet, verliert die Republik ihren gefährlichsten Feind, Verrina seinen liebsten Freund. Verrina erkennt, dass Genua für die Republik noch nicht reif ist; darum geht er zu Doria zurück. Nachdem durch Gianettinos Tod das Haus der Doria gereinigt ist, gewährt ihre monarchische Herrschaft in der Tat bessere Garantien für bürgerliche Freiheit, als eine vorzeitig eingeführte Republik, oder gar das Herzogtum Fieskos. Es ist die Tragik Verrinas, dass er den Freund seinem Ideal, sein Ideal dem relativen Nutzen der Allgemeinheit opfern muss. Monarchie, Republik, Rückkehr zu einer besseren Form von Monarchie — so könnte man versucht sein, die Idee dieses „republikanischen Trauerspiels“ auszudrücken. Für den Dichter freilich, der noch im Banne der aristotelischen Theorie stand, war das Schicksal Fieskos die Hauptsache.

Als Schiller dem Marquis Posa den Platz des Don Karlos in seinem Herzen einräumte, war er nahe daran, von der Familientragödie zum grossen Drama vorzudringen. Er schien das Problem des Fiesko weiterführen und die Idee der Menschen- und Völkerfreiheit auf ihre Berechtigung prüfen zu wollen. Leider erstickte aber der neue Plan in dem Intriguengewirr des ersten. Der künstlerische Gesamteindruck ist um nichts erhebender, als der von Kabale und Liebe. Das Problem kommt nicht zum Austrag. Der Despotismus siegt nicht nur auf der ganzen Linie, sondern verhärtet sich zum blutleeren Begriff. Die Welt schreitet nicht vor, sondern zurück. Aber wenn auch das Auftreten Marquis Posas nur eine Episode im Leben des Königs geblieben ist: immerhin ist es lehrreich, sich auszudenken, was aus der Konstellation Philipp, Don Karlos, Marquis Posa — Despotismus, Anarchie, Freiheit — hätte werden können. Gewiss, Posa musste untergehen, weil er seiner Zeit vorausgeeilt war. Aber so völlig zwecklos, wie es geschehen, durfte diese Kraft nicht verpufft werden. Philipp erkannte doch, was er in Posa verlor. So durfte er nicht Karlos, der sich zum Erben von Posas Gedanken entwickelt hatte, vernichten, ohne das Wesen dieser Gedanken aus dem Untergange zu retten. War eine Durchführung von Reformen unter den gegebenen Zeitverhältnissen unmöglich: der Idee wäre genug geschehen, wenn der König die Notwendigkeit, über die herrschenden Zustände hinauszukommen, prinzipiell anerkannt hätte. In der Nacht der Inquisition durfte nicht alle Hoffnung versinken.

Dass weder im Wallenstein, noch in Maria Stuart

sich eine Idee von innen heraus entwickelt, ist auf den ersten Blick klar. Beide Dramen sind im Sinne des Shakespeareschen Charakterdramas ganz auf die Person des Helden gestellt. Und man braucht das Urteil Otto Ludwigs, oder seines modernen Nachbeters Weininger nicht zu unterschreiben, um zuzugeben, dass Schiller hier auch in der Idee hinter Shakespeare zurückgeblieben ist. In beiden Dramen kommt die „sittliche Weltordnung“ in ihrer ganzen Starrheit zur Geltung. Im Wallenstein werden wir nicht einmal von der Notwendigkeit dieses Sieges überzeugt. Abgesehen von den Mängeln der psychologischen Motivierung, zerstört der Dichter durch die moralische Verurteilung Octavios den letzten Rest unseres Glaubens an die Zweckmässigkeit des Vorgegangenen. Und doch lag die Dialektik der Idee im Stoff, wofern Schiller die Weltherrschaftspläne Wallensteins als greifbar verkörpertes Prinzip der habsburgischen Dynastie entgegengesetzt hätte. So aber ist Wallenstein der ehrgeizige Abenteurer geblieben, und die Trilogie wohl unser grossartigstes Bühnendrama geworden, grossartig aber im Sinne der glänzenden Farbenpracht Pilotys oder Makarts, ohne Perspektive.

Ähnlich liegen die Dinge in der Maria Stuart. Der historische Stoff, der Kampf um eine neue Weltanschauung, der Streit zwischen Katholizismus und Protestantismus, war der denkbar günstigste für ein echtes Entwicklungsdrama. Maria hätte wie Rahel und Agnes Bernauer der Staatsraison zum Opfer fallen können. Aber nachdem wir eben Lord Burleigh rechtzugeben im Begriff waren, sehen wir plötzlich, dass wir uns täuschten. Es handelt sich gar nicht um Prinzipien, Ideen, neue Weltanschauungen,

sondern um gekränkte Weibereitelkeit. Durch den Tod Marias gewinnt die Sache der Freiheit und Wahrheit gar nichts. Als ob der Dichter fühlte, dass er die eigentliche Idee seines Dramas der Poesie unterschlagen, lässt er die Vertreterin der neuen Weltanschauung am Pranger stehen.

Die Jungfrau von Orleans erklärte Hebbel für Schillers grösste bewusste Konzeption. Sie entsprach von den Schillerschen Dramen seinen Anforderungen am meisten. Freilich nur in der Idee, nicht in der tatsächlichen Ausführung. Ohne den von Schiller selbst ausgesprochenen Gedanken Gewalt anzutun, kann kurz angedeutet werden, dass hier die Dialektik nicht sowohl im Verhältnis der Heldin zur Idee — unendliches Wachsen der Kraft durch Hingabe des individuellen an den göttlichen Willen —, sondern im göttlichen Willen selbst liegt. Die seelischen Kämpfe Johannas sind der unmittelbare Reflex des inneren Widerspruchs in dem ihr gewordenen Auftrag. Die Befreiung des Vaterlandes ist an Bedingungen geknüpft, von denen zwar das Gebot der Keuschheit psychologische Berechtigung hat, das Gebot, alles Lebendige zu töten, aber nicht bloss jedem menschlichen Gefühl Hohn spricht, sondern auch allen sonstigen Manifestationen göttlichen Willens ins Gesicht schlägt. Indem Johanna ihr Gelübde bricht, verstrickt sie sich in eine relative Schuld. Denn sie schont Lionel nur aus persönlichen Beweggründen. Vom absoluten Standpunkte aus handelt sie aber ethischer, als der Geist ihres Gelübdes war. Und es lag nun im Sinne einer synthetischen Lösung der Gegensätze, wenn Johanna durch freiwillige Entsagung und Busse ihre subjektive

Schuld sühnt, als Werkzeug der Idee zerbricht, durch ihren schliesslichen Sieg aber die absolute Berechtigung ihrer Handlungsweise bezeugt. Durch ihre selbstaufopfernde Hingabe wird Johanna erlöst, das Vaterland befreit, die Idee selbst aber sittlich gehoben. Es ist zu bedauern, dass Schiller diese Synthese durch ein Übermass von Demütigung Johannas verwischte, und die eigentliche Tragödie von romantischem Beiwerk überwuchern liess. Aber auch so bleibt die Jungfrau von Orleans — der Kritik Weitbrechts zum Trotz — das tiefstangelegte Werk Schillers.

In Wilhelm Tell und Braut von Messina strebt die Handlung wieder in gerader Linie auf das vorherbestimmte Ziel der sittlichen Weltordnung zu. Dagegen scheint mit dem Demetrius-Fragment eine entschiedene Wendung zu freierer Gestaltung des Tragischen angebahnt und vorzeitig abgebrochen zu sein.

Dem letzten Hoffnungsstrahl im Leben eines unglücklichen Dichters verdankt die Literatur ein Meisterwerk. Hebbel nennt Kleists Prinz Friedrich von Homburg eine Tragödie, worin durch die blossen Schauer des Todes, durch seinen hereindunkelnden Schatten erreicht worden sei, was in allen übrigen Tragödien nur durch den Tod selbst erreicht werde: die sittliche Läuterung und Verklärung des Helden. Mit der Auffassung des Werkes als eines Erziehungsstückes, in welchem der Werdeprozess eines bedeutenden Menschen, seine Entwicklung von einer hohlen Scheinexistenz zum Mann und Helden dargestellt wird, ist die Wahrheit nur halb ausgesprochen. Derselbe Fall, wie mit der Jüdin von Toledo, mit Agnes Bernauer. Den drei Dramen gemeinsam ist, dass sich in ihnen die

Idee des Staates von innen heraus entwickelt. — Dass der Prinz von Homburg kein blosses Charakterdrama ist, geht schon aus der Broschüre von Dr. Petsch hervor, wo die Ergebnisse der Kleist-Forschung übersichtlich zusammengestellt sind: „Nicht zwei einzelne Menschen sind es, die hier aufeinanderprallen, sondern zwei grosse Menschengruppen, jede in einem freilich ungemein scharf individualisierten Vertreter, zwei Weltanschauungen, die einander entgegengesetzt scheinen — nur scheinen, denn sonst gäbe es zwischen ihnen keine Versöhnung. Kultur und Natur stehen sich gegenüber, Kopf und Herz; aber die Vernunft des Kurfürsten lässt die Rechte des Herzens gelten, soweit es wirkliche Rechte und keine Anmassungen sind, das Herz des Prinzen fügt sich der Oberleitung der Vernunft, soweit diese keine Tyrannei übt.“ Die synthetische Entwicklung ist damit ebenso kurz wie klar nachgewiesen; nur mit der missverständlichen Darstellung, als wären die Gegensätze nur scheinbar. Scheinbar insofern, gewiss, als Affirmation und Negation philosophisch angesehen zwei Seiten einer Sache sind. In der Praxis aber, für jedes einzelne Individuum, ist das Recht der Allgemeinheit als das Unrecht gegen den Einzelnen ein wirklicher Gegensatz und an und für sich unversöhnlich, solange sowohl die Vertreter der Allgemeinheit als die Vertreter der individuellen Rechte auf ihrem Standpunkt verharren. Indem aber jedes dem andern entgegenkommt, verschmelzen sie zu einem dritten, höheren Ganzen. Der Kurfürst weicht von seinem ursprünglichen Standpunkt; denn er gibt im Interesse des Staates den Buchstaben des Gesetzes preis. Der Prinz aber fügt sich nunmehr, ohne sein Eigenwesen zu verleugnen, bewusst als Glied ins

Ganze. Der Staat hebt sich damit vom nüchternen Gesetzesstaat zum wahren Rechtsstaat, wo die Gesetze nicht Selbstzweck sind, sondern Mittel zum Zweck.

Entwicklungsdramen sind auch die letzten Werke Christian Grabbes. Seine Hohenstaufen-Dramen sind so wenig wie Büchners Dantons Tod hier einzureihen, denn soweit sich Prinzipien gegenüberstehen, treten sie mehr in den Reden als im dramatischen Geschehen zu Tage. Aber Napoleon, Hannibal und Die Hermannsschlacht suchen an Grösse der historischen Auffassung ihresgleichen. Dass freilich die künstlerische Ausführung hinter dem vom Dichter geschauten Ideal zurückgeblieben ist, kann nicht bestritten werden. Doch wäre es kleinlich, diese Werke deswegen zu verurteilen, weil sie in die Schubladen der ästhetischen Tradition nicht passen. Ob die Napoleondichtung als Drama, oder dramatisches Gedicht, oder dialogisiertes Epos rubriziert wird, ändert an der Tatsache nichts, dass hier mit künstlerischen Mitteln nicht nur ein durchaus überzeugendes Bild von dem Wesen des grossen Eroberers gegeben, sondern das Streben der ganzen Epoche dargestellt ist. Soweit in einem so gross angelegten Werke von einer Idee als Hauptidee gesprochen werden kann, wäre es im Napoleon die Idee der Völkerfreiheit. Napoleon gilt als Tyrann. Die verbündeten Fürsten scheinen an der Spitze ihrer Völker für die Freiheit zu kämpfen. Wo ist aber die Freiheit? Unter dem lächerlichen Königtum in Paris gewiss nicht, noch auch in London oder Berlin. Vielmehr ist Napoleon der relativ wahrste Vertreter der Freiheit; und indem die Völker ihn vernichten, überliefern sie sich selbst ihren kleinen Tyrannen. Aber

diese durch Verblendung selbstverschuldete Knechtschaft wird in den Völkern Europas das Ideal wahrer Freiheit erwecken. Dann wird der Mann kommen, der das Werk Napoleons wieder aufnimmt und zum Ziele führt. Diese Perspektive wird in den Schlussworten Napoleons allzu programmmässig vorgetragen; und das war unnötig, da sie sich aus der Handlung selbst ergab. Beim ersten Lesen ist es allerdings schwer, durch die Masse der Details den roten Faden, der alles verknüpft, immer zu sehen. Grabbe hat auch entschieden des Guten zuviel getan und sich bis zuletzt viele Geschmacklosigkeiten zuschulden kommen lassen. Das muss unbedingt zugegeben werden. Völlig ungerechtfertigt aber ist es, von hoffnungslosem Pessimismus und von Dekadenz zu reden, wo der Dichter, der für seine Person wahrhaftig nicht auf Rosen gebettet war, so konsequent an dem Gedanken des Fortschritts festhielt. Als Hebbel von Grabbe als dem Greuel der Verwesung sprach, kannte er dessen Hauptwerke noch nicht.

Wäre Grabbe Pessimist gewesen, so hätte der Stoff seines nächsten Dramas zu pessimistischer Auffassung reichlich Gelegenheit gegeben. Aber er stellt im Schicksal Hannibals nicht einseitig das Unterliegen des Genies im doppelten Kampf mit Missgunst und Beschränktheit der Volksgenossen, mit der festgeschlossenen Organisation des römischen Staates dar: nicht die äussere Übermacht erdrückt den Einzelnen, sondern das höhere Prinzip siegt über das niedere. Die Zukunft gehört der kernigen Gesundheit des römischen Staatswesens. Selbst wo alle Schrecknisse der Zerstörung auf uns einstürmen, bei Karthagos Vernichtung, überwiegt zuletzt der erhebende

Eindruck; denn was noch an moralischer Kraft in der untergehenden Nation lag, sammelt sich zur heroischen Todesfreudigkeit. — Weit eher könnte man in der Hermannsschlacht eine pessimistische Weltanschauung finden. Kaum haben die Deutschen durch vorübergehende Einigkeit den Sieg errungen, bricht wieder der alte Hader hervor, der die Früchte des Sieges illusorisch zu machen droht. Das war in der Tat die Tragödie Hermanns; und doch bleibt der Dichter nicht dabei stehen, sondern eröffnet die Aussicht auf die fernere Zeit, wo das Christentum die Germanen zu innerer Freiheit führt, und die christlichen Germanen das Erbe der römischen Weltherrschaft antreten.

Was Grabbe so leidenschaftlich gewollt hatte, ohne es in seinem kurzen Leben je ganz zu erreichen, fand in Grillparzers und Hebbels Werken die schönste Erfüllung: das echt geschichtliche Entwicklungsdrama. Den Dualismus, der das Universum nach Hebbels Anschauung spaltete, hatte Hebbel schon in seinen Jugendwerken dargestellt. Aber Judith, Genoveva, Maria Magdalene kamen über die Aufzeigung der Dissonanzen, über die Darstellung der Zerstörung individuellen Seins nicht hinaus. Erst als sich das Leben des Dichters freundlicher gestaltete, fand dieser den Weg zur Lösung der Gegensätze. Herodes und Mariamne bezeichnet den Wendepunkt seiner Lebensauffassung und seines künstlerischen Schaffens. Herodes und Mariamne ist, wie Georgy sehr schön gesagt hat, die Tragödie der Innerlichkeit: Es handelt sich um das Recht der Selbstbestimmung des Menschen. Hat ein Gatte das Recht, über das Leben der Gattin zu verfügen? Darf er das von ihr fordern, was sie ihm freiwillig ge-

währen würde, nämlich, dass sie sterbe, wenn er stirbt? Herodes steht auf dem heidnischen Standpunkt, dass er die Opferung der Gattin als eine ihm verfallene Liebesschuld erwartet, als selbstverständliche Pflicht voraussetzt. Er erniedrigt sein Weib zum Ding. In Mariamne aber dämmert schon die christliche Anschauung vom Wert des Menschenlebens herauf. Sie darf sich nicht in ihre persönlichen Rechte eingreifen lassen. Sie hätte sich selbst getötet, wenn Herodes nicht zurückgekehrt wäre; denn sie liebt ihn. Aber gerade weil sie ihn liebt, kann sie sich nicht dazu zwingen lassen, was nur durch ihren freien Willen Sinn und reinigende Kraft erlangt hätte: zur Hingabe ihrer Persönlichkeit. Sie kann auch nicht durch offene Aussprache Herodes aufklären, ohne das Gewebe ihrer eigenen Seele zu zerreissen. Kommt Herodes nicht von selbst zur Erkenntnis, so wird er weder für Mariamnes noch für anderer Menschen Wesen und Lebensrechte jemals Verständnis haben. Gegenseitiges Vertrauen, gegenseitige Anerkennung der Persönlichkeit ist die Grundbedingung nicht nur der Ehe, sondern der Gesellschaft überhaupt. Herodes wird zu spät über seine Schuld belehrt. Er, der die Rechte der Menschen stets mit Füssen getreten, zerschellt an der aufsteigenden Macht des Christentums, das die wahre Menschenfreiheit bringt. Mariamne aber hat durch selbstgewählten Tod ihre Persönlichkeit gerettet und der neuen Weltanschauung das erste Opfer gebracht.

Dass zum Schluss des Dramas die drei Weisen aus dem Morgenlande auftreten und die Geburt Christi verkündigen, ist also theoretisch durch die Idee begründet. In der praktischen Ausführung aber wird man diesen

Schluss wohl immer als störendes Anhängsel empfinden. In der Unterredung Mariamnes mit Titus hatte der Dichter alles gesagt, was zu sagen war. Was wir schon wissen und fühlen, dass die heidnisch-jüdische Welt mit Herodes zugrunde geht, um dem Christentum Platz zu machen, das wird uns durch die drei Weisen fast aufdringlich konkret vor die Augen gestellt.

Den Übergang von heidnischer zu christlicher Weltanschauung wollte Hebbel auch in der Nibelungentrilogie darstellen. Aber wenn Mariamne den Wert der neuen Religion in symbolisch vorbereitender Weise dokumentiert, so löst in der Trilogie zwar die neue Religion das Heidentum ab: sie wächst aber nicht mit Notwendigkeit aus ihm hervor. Von organischer Evolution der Idee zur Schlussperspektive kann bei unbefangener Betrachtung nicht gesprochen werden. Die Burgunden z. B. stehen nur scheinbar auf einer Übergangsstufe. In der Tat sind sie alle, nicht bloss Hagen, so gut heidnisch gesinnt wie Brunhilde. Diese ganze Welt, deren einzige moralische Norm, die Treue, selbst zum Verbrechen wird, ist absoluter Vernichtung verfallen. Sie enthält kein Element, das über die Zerstörung hinaus fortleben, das in der neuen Religion umgebildet werden könnte. Die von Hebbel in das Epos hineingepflanzten Ideen fassen nicht Wurzel. Wir empfinden sie als äussere Zutaten. Was uns erschüttert, ist der gewaltige Reckentrotz, die unbeugsame Starrheit der riesigen Gestalten, die alles zermalmende Wucht des Geschehens. Wir möchten an dem ungeheuren Trümmerfeld stehen bleiben, mit dem schneidenden Weh im Herzen: „Das ist der Nibelunge Not“. Hier braucht es kein Kreuzeszeichen:

Übrall, nur bei diesen Leichen,
Übrall stehe, — nur nicht hier!

Der Moloch hätte nicht nur den Übergang von einer Religion zur anderen dargestellt, sondern die Entstehung von Gottesidee, Religion und Kultur überhaupt. Wohl die grösste dramatische Konzeption der Weltliteratur. Um annähernd die gewollte Wirkung zu erzielen, hätte der Dichter die Tonkunst zu Hilfe nehmen müssen. Er dachte wohl an eine Komposition wie Beethovens Musik zum Egmont; nicht an ein Musikdrama im Sinne Wagners, dessen Ansichten Hebbel so wenig wie Grillparzer teilte. — Noch 1844 scheute sich Hebbel vor der Schöpfung seiner eigenen Phantasie. Die Idee schien ihm ein zweischneidiges Schwert. Philosophischer Anregung, dem Drängen Bambergs ist es zum grossen Teil zu verdanken, dass das Werk wenigstens zu dem mächtigen Torso gedieh, den wir jetzt vor uns haben.

Die Anlage ist synthetisch. Der geheimnisvolle Greis Hieram, der nicht sterben kann, bis er die Zerstörung Karthagos an den Römern gerächt weiss, rettet den Götzen Moloch aus der allgemeinen Vernichtung. Er glaubt nicht an die göttlichen Kräfte des Moloch; aber er glaubt an die Macht der Suggestion. Der Moloch soll ihm als Mittel zu seinen persönlichen Zwecken dienen. Er will die Teutonen unter den Einfluss des Molochglaubens zwingen und sie so zu gefühllosen Werkzeugen der Rache erziehn. Es gelingt Hieram zunächst, die Mehrzahl der Teutonen blindem Götzendienst zu unterwerfen. Sie opfern dem Moloch ihre Kinder. Dann aber erwachen beim Volk Zweifel an der Wahrheit von Hierams Lehren und an der Macht des Götzen. Der

Zweifel bringt die höhere Erkenntnis. Der Götze wächst über Hieram empor zum Symbol der göttlichen Kräfte, die den Menschen auf den Weg des Fortschrittes und der Kultur führen. Der karthagische Aberglaube entwickelt sich bei den Teutonen zu reinerem Götterglauben. Die Menschenopfer werden abgeschafft. Der Götzendienst wird zum Gottesdienst. Die Teutonen werden aus einem primitiven Naturvolk zum Kulturvolk. Sie streben heraus aus ihren engen Grenzen. Sie ziehen gegen Rom und werden so in anderem Sinne, als es Hieram gedacht hatte, zu Rächern Karthagos.

Was in den Nibelungen theoretische Konstruktion, im Moloch Fragment blieb, erscheint in Agnes Bernauer und Gyges und sein Ring als organisch ausgereiftes Kunstwerk. Diese zwei Dramen bilden die Glanzpunkte in Hebbels künstlerischem Schaffen. Idee und Form decken sich in Agnes Bernauer nahezu, in Gyges und sein Ring ganz vollkommen; und auch der Art nach sind diese Werke neu. Die Unendlichkeit der Perspektive des Moloch erreichen sie freilich nicht.

Auf die Ideenverwandtschaft der Agnes Bernauer mit Grillparzers Jüdin von Toledo wurde bereits hingewiesen. In beiden Stücken wird ein junger Fürst zum Mann und Herrscher erzogen und in dieser Erziehung die Idee des Staates entwickelt. Eine Vergleichung im einzelnen erscheint daher sehr verlockend. In der Tat gerät man aber sofort auf Irrwege, wenn man über die Feststellung der ideellen Ähnlichkeit hinausgeht. So könnte man z. B. versucht sein, es für einen Vorzug des Hebbelschen Stücks zu erklären, dass Herzog Ernst, der die Tötung der Agnes veranlasst, selbst ein tragischer Charakter ist. Er lässt

nicht nur die Frau, deren Existenz das Staatswohl gefährdet, aus dem Wege räumen, wie Don Manrique und Eleonore; er opfert nicht nur sich selbst, indem er sich dem Urteil seines Sohnes unterwirft, sondern er hat auch gezeigt, dass er sein eigentlichstes Lebensglück, eben diesen Sohn, zu opfern imstande ist, wenn es sein muss. Solchem Opfer gegenüber wiegt allerdings der Entschluss Eleonores und der Granden, ihr Leben zu wagen, leichter.

Aber bei Grillparzer ist das Verhältnis der einzelnen Charaktere zur Idee ganz anders als bei Hebbel. Bei Grillparzer ist es ziemlich gleichgültig, wer den Mord an der Jüdin begeht. Es handelt sich in der Hauptsache darum, dass die Tat überhaupt geschieht und der König sich mit der neuen Ordnung auseinandersetzen muss. Grillparzer geht von den Charakteren des Königs und der Jüdin aus. Die Beziehungen dieser beiden bilden die Axe des dramatischen Geschehens. Daher die vielgetadelte karge Knappheit in den Reden Manriques. — Hebbel baut die Handlung seines Dramas auf dem Charakter des Herzog Ernst auf. Er ist, als Vertreter des Staatsgedankens und als derjenige, der die grössten Opfer bringt — grössere als Albrecht selbst, der eigentliche Held des Dramas und hat in Grillparzers Stück keinen Schicksalsgenossen. Es sind also gänzlich verschiedene Mittel, mit denen Grillparzer und Hebbel denselben Gedanken gestalten: der Staat kann nur wachsen und gedeihen durch die bewusste Opferung individueller Ansprüche. Rein ästhetisch betrachtet steht Grillparzers Werk über dem Hebbels. In der Jüdin von Toledo ist alles Poesie, in der Agnes Bernauer wird, besonders gegen den Schluss, die Dar-

stellung nicht selten von bloss stofflicher Diskussion durchbrochen. Die Synthese ist in beiden Fällen dieselbe: über dem Grabe des Opfers gleichen sich die Gegensätze der Parteien aus. Jedes erkennt die berechtigte Seite vom Standpunkt des andern an. Aus dem Zwiespalt erhebt sich der Staat zu neuem Leben.

Schwebte die dramatische Idee Hebbel beim Dichten gewöhnlich wie eine Gebirgskette am Horizont vor Augen, so ergab sich ihm die Idee von Gyges und sein Ring — die Sitte — erst nachträglich aus dem vollendeten Werk: ein Beweis, dass der Hegelsche Entwicklungsgedanke zu einem lebendigen, auch unbewusst wirkenden Element seines Wesens geworden war. — Rhodope, Kandaules, Gyges stellen drei aufeinanderfolgende Stadien in der Entwicklung menschlicher Ordnung und Sitte dar. Rhodope hält an den starren Traditionen einer überlebten Kultur fest. Sitte und Sittlichkeit sind für sie, ähnlich wie für Eleonore in Grillparzers Jüdin, identisch. Kandaules, der mitten inne steht zwischen orientalischer und hellenischer Kultur, fühlt sich erhaben über die historisch überkommenen Vorurteile und Gebräuche. Er strebt vorwärts und bricht rücksichtslos mit der Vergangenheit, ohne persönliche Überzeugungen zu achten und ohne die für die Zukunft wichtigen Errungenschaften zu wahren. Es fehlen ihm die Grundlagen zur Neugestaltung seines Reiches. Gyges dagegen hat ebensoviel Verständnis für die Heiligkeit ererbten Gutes und individueller Rechte, wie für die Notwendigkeit des Fortschritts. Er liebt Rhodope und ist der treuste Freund des Kandaules. Wie Kandaules ist er erhaben über toten Formelkram; er empfindet so zart und keusch wie Rhodope. Er schaut in

die Zukunft; aber er verachtet die Güter der Vergangenheit nicht, und er erkennt die Bedürfnisse der Gegenwart. So ist Gyges dazu berufen, das Reich der Herakliden auf den festen Grundlagen des natürlich Gewordenen neu zu errichten, eine Kultur herbeizuführen, wo das Recht der Persönlichkeit gilt und wahre Sittlichkeit herrscht, die des Schutzes klösterlicher Beschränkung nicht mehr bedarf.

Dass der prinzipielle Optimismus, der kollektivistische Entwicklungsgedanke im Neuen Drama nichts gemein hat mit verschwommenem Idealismus und weichlicher Schönseherei zeigt sich nirgends deutlicher als an dem tragischen Geschick des Gyges. Auch er muss, wie Primislaus und Alfonso, wie Ernst und Albrecht, über Gräber vorwärts. Bitterstes Leid reift den heiteren Jüngling rasch zum ernsten Mann. Er muss seinen Freund töten; er muss widerstrebend die schwerlastende Verantwortung für das Wohl der Gesamtheit übernehmen, nachdem er die einzige und letzte Hoffnung auf eigenes Glück hat schwinden sehn.

Kein deutscher Dichter hat bis jetzt das Werk Grillparzers und Hebbels würdig fortgesetzt. Auch Otto Ludwig nicht. Seine Agnes Bernauer ist eine blosse Charaktertragödie, die rein individuelles Schicksal behandelt, ohne die kosmische Bedeutung des Hebbelschen Dramas. Der Erbförster ist bei allen poetischen Reizen eine Schicksalstragödie im schlimmsten Sinn des Wortes, ein unmöglicher Spezialfall. — Höchstens könnte man bei den Maccabäern an eine Ideen-Entwicklung denken: in der endgültigen Fassung wird der Wert des Gesetzes-

glaubens geprüft und gegen den Wert des Vertrauens auf persönliche Tüchtigkeit abgewogen. Die unbedingte Unterwerfung unter das Gesetz triumphiert über das Feldherrngenie Judas und erscheint schliesslich als die göttliche Kraft, die das Volk rettet. Aber dieser religiöse Fanatismus ist in Wirklichkeit schon eine von Anfang an gegebene Tatsache. Daher sind die Maccabäer nur als ein, allerdings imposantes und mit Shakespeares Geist durchtränktes, Seitenstück zu Schillers Wilhelm Tell anzusehen. Einen selbständigen Platz in der Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas füllen sie nicht aus. Auch von diesem Gesichtspunkte aus ist es zu beklagen, dass Ludwig in die vergangenen Zeiten Shakespeares zurückschaute, statt im Sinne Hebbels der eigenen Zeit die ihr zukommenden Opfer zu bringen.

Dass Richard Wagner nicht in den Zusammenhang unserer Betrachtung gehört, versteht sich nach allem Vorhergehenden von selbst. Für ihn ist Schopenhauer und der Buddhismus ebenso verhängnisvoll gewesen, wie Shakespeare für Otto Ludwig. Die nachträgliche Verbindung buddhistischer Weltflüchtigkeit mit den unfruchtbaren, durch Kant, Fichte und Hegel bereits überwundenen, passiven Elementen der christlichen Religion, wie sie der Parsifal-Dichter unlogisch genug erzwang, kann für die Zukunft der Menschheit nichts bedeuten. Darüber wird man sich in dem Masse klar werden, als die Hochflut der durch die Namen Chamberlain — Koch — Berendt annähernd charakterisierten Wagner-Vergötterung wieder verläuft. Es ist wohl zu beachten, dass gerade in dem Lande, dem aller Voraussicht nach das nächste Jahrtausend Menschheitsgeschichte gehört, die begrün-

detsten Proteste gegen die reaktionäre Dichtung Richard Wagners erhoben worden sind; und zwar von seiten der Whitman-Gesellschaft, die den zielbewussten Kollektivismus der jungen amerikanischen Kultur am kräftigsten vertritt.

Was an dramatischen Produktionen die Niederungen der siebziger und achtziger Jahre überragt, sind in der Hauptsache nur die letzten Ausläufer früherer Bestrebungen. Anzengrubers Stücke führen die Volksdramatik Raimundscher Art zu einem künstlerischen Abschluss und deuten nur in ihrer sozialen Tendenz da und dort weiter. — Das einzige Drama Wilbrandts, das über ein bildungsbelastetes Epigonentum hinauskommt, Der Meister von Palmyra, verläuft resultatlos im Sande. Und das dramatische Schaffen Wildenbruchs, das in seinen verschiedensten Ausstrahlungen — Die Quitzows, Haubenlerche, Tochter des Erasmus — zeitlich bis in die Gegenwart hereinreicht, kann ohne Schaden aus der deutschen Literatur weggedacht werden.

Um das Werk Grillparzers und Hebbels in modernem Geiste weiterzuführen, dazu war eine Erneuerung der Ausdrucksformen nötig. Den feinen Verästelungen und mannigfaltigen Nuancen des modernen Kulturlebens konnte die Form des Blankverses oder der hergebrachten Prosa nicht mehr gerecht werden. Der Mensch im Zeitalter der Evolutionslehre und der Reizsamkeit wollte im kausalen Zusammenhang mit seiner Umgebung, mit allen Faktoren, die seine Lebensbetätigung bestimmten, dargestellt sein. War dieses Ziel erreicht, konnten die Wechselwirkungen der Menschen aufeinander, nicht mehr bloss als in sich

abgeschlossener Individuen, sondern als wahrhaft sozialer Wesen, literarisch beobachtet und festgehalten werden, so waren dem Erben Grillparzers und Hebbels die Werkzeuge gegeben, deren Lebenswerk weiter auszubauen. Diese Werkzeuge hat Arno Holz geschaffen.

Heute, wo die Literatur bereits aus der dem Naturalismus folgenden Phase der Neuromantik zu einer Synthese beider Richtungen vordringt, wo an der Notwendigkeit der naturalistischen Bewegung also niemand mehr zweifeln kann, wird endlich auch der einzig echte Vertreter des Naturalismus die ihm gebührende Anerkennung finden. Die Technik, die Arno Holz in den Neuen Gleisen und in den Sozialaristokraten praktisch anwandte, in den Büchern „Die Kunst“ und „Revolution der Lyrik“ theoretisch begründete, bestand ihrem Wesen nach nicht in anscheinend indifferenten Nebensächlichkeiten, in „phonographischer Wiedergabe“ der Sprache oder „mechanischem Abklatsch“ der Natur. Was Arno Holz wollte, ohne von seinen Kritikern, die seine theoretischen Schriften nicht lasen, verstanden zu werden, war vielmehr absolute Stileinheit, eine Übereinstimmung innerer und äusserer Form, wie sie in gleicher Vollendung mit den unzulänglichen Hilfsmitteln der älteren Technik nie erzielt werden konnte. Freilich, widrige Verhältnisse, das in Deutschland herkömmliche Dichterlos, haben es Arno Holz bis heute unmöglich gemacht, sein Bestes zu geben. Die Hoffnungen, die er mit der unerhört lebendigen Charakterisierung eines Fiebig erweckte, sind für das Drama noch unerfüllt.

Aus anderen Gründen ist sein berühmterer Schüler, Gerhart Hauptmann, in blosser Zustandsschilderung stecken geblieben. Diesem verwöhnten Liebling der Mode fehlte

von Anfang an alles, was zum bedeutenden Dramatiker nötig war: Originalität, Temperament, höhere Intelligenz und philosophischer Tiefblick. Wo er sich an gute Vorbilder anlehnen konnte, da hat er in engen Grenzen Beachtenswertes geleistet. Wo er zu einem selbständigen und eigentlichen Drama emporstrebte, ist er kläglich gescheitert. Und es ist für die Literatur ein schlechter Trost, wenn die Verehrer Hauptmanns bei allem Misslingen des Dichters immer noch das gute Herz des Menschen zu rühmen wissen.

Etwas von der Intelligenz, die Hauptmann fehlt, besitzt sein Rivale Hermann Sudermann; ursprünglich ohne Zweifel das grössere Talent. Bei ihm aber bewährte sich das Wort Grillparzers, wonach zum Genie nicht bloss Talent, sondern auch Charakter gehört. Ein Charakter war Sudermann keineswegs, und so ist er rasch übertriebener Verachtung anheimgefallen, Person und Werk allzusehr identifizierend, mag die Kritik leicht die triebfähigen Keime übersehen, die trotz allem in der vorwiegend verstandesgemässen Arbeit Sudermanns liegen. Es lässt sich nicht verkennen, dass er in seinen besten Tagen nicht nur die Mittel des neuen Stils ausnützte, sondern auch den Versuch machte, neben das Ibsensche ein selbständiges, modern-deutsches Ideendrama zu stellen. Dieser Versuch liegt vor in Heimat, Glück im Winkel und Drei Reiherfedern. In den zwei letztgenannten Stücken ist der Ansatz zu dialektischer Entwicklung der Idee vom Glück deutlich bemerkbar. In der Heimat wird die Berechtigung freier Sittlichkeit gegenüber der Philistermoral, wenn auch in oberflächlicher Weise, debattiert. Immerhin weiss man, wo der Autor hinauswill,

was man von Hauptmanns Einsamen Menschen nicht sagen kann. Und es ist zu bedauern, dass ihre aufdringliche Theatralik jene drei Stücke ästhetisch so gut wie wertlos macht.

Ob aus den literarischen Schulen, die in den letzten Jahren wie Pilze aus der Erde schiessen, dem Drama viel Gewinn erwächst, scheint mehr als zweifelhaft. Die weitverzweigte Bewegung der Neuromantik stellt einen natürlichen Rückschlag gegen die vorhergehende Epoche dar. Sie hat in Lyrik und Epos eine Reihe vortrefflicher Kunstwerke, im Drama wenigstens interessante Experimente gezeitigt und sich damit als ein organisches Glied der Entwicklung erwiesen. Die von ehrgeizigen Schriftstellern in Szene gesetzte Propaganda für „Heimatkunst“ oder „Höhenkunst“ macht sich schon durch den rhetorisch-prunkhaften Appell an das breite Publikum verdächtig. Was zutage gefördert wird, sind entweder Anachronismen oder leere Plattitüden, die in endlosen Kontroversen wieder und wieder aufgetischt werden. Mehr Vertrauen verdient die stille und ernste Arbeit von Dichtern, die abseits vom Lärm der Tagespresse ihrer Kunst leben. Einen sympathischen Versuch, das historische Drama zu erneuern, hat in jüngster Zeit Hanns von Gumppenberg unternommen. Zwar geht die Vorrede, in der Gumppenberg seinen Plan darlegt, auf das wahre Problem nicht ein. Er scheint sich kein höheres Ziel gesteckt zu haben, als die Schicksale einiger Geschlechter aus der deutschen Geschichte zu veranschaulichen. Und in den bis jetzt vorliegenden Stücken König Konrad I und König Heinrich I sind weite, öde Strecken dialogisierter Historie, trockene Stellen von ledernem Papierdeutsch. Daneben ist aber auch eine

verständige Anwendung der von Arno Holz aufgestellten Prinzipien zu spüren. Es offenbart sich überall das energische Bestreben, das Sonderwesen der einzelnen Charaktere in der Wechselwirkung mit ihrer Umgebung objektiv zu erfassen, Personen und Geschehnisse lebendig zu machen. Und doch gliedert sich alles von kollektivistischem Gesichtspunkte aus in den grossen Zusammenhang der Weltgeschichte ein. So ergibt sich die Befolgung dialektischer Methode von selbst. Es handelt sich um die Unterordnung berechtigter Stammesinteressen unter die Zentralgewalt, um die Neubildung eines Deutschen Reiches aus dem zerfallenen Weltreich Karls des Grossen.

Der tatkräftige Konrad scheint das berufene Oberhaupt der Stämme. Er ist vom glühendsten Eifer für das Wohl des Ganzen beseelt; er ist durchdrungen von der Heiligkeit seines Amtes, von der Erhabenheit des Reichsgedankens. Aber er ist ein idealer Schwärmer. Wohl hat er das rechte Ziel vor sich, aber er erkennt nicht, dass ein langer und beschwerlicher Weg nur schrittweise dahin führt. Er verwechselt die Idee mit seiner eigenen Person. Sieht er die Würde des Reiches in sich beleidigt, so gebraucht er in spontaner Aufwallung rücksichtslose Gewalt, wo kluges Abwarten, mildes Einlenken nötig gewesen wäre. Er bereichert die Kirche mit dem Eigentum weltlicher Fürsten, deren reale Unterstützung gegen den Landesfeind wichtiger war als Priestersegen. So scheitert er in allen seinen Unternehmungen. Erst sterbend gelangt er zur Einsicht, dass das Ganze nicht bestehen kann, wenn die notwendigen Lebensbedingungen der einzelnen Teile gestört sind. Er vererbt die Krone auf seinen mächtigsten Gegner, den klugen Heinrich.

Heinrich kümmert sich nicht um eine ferne Zukunft, sondern um die Erfordernisse der Gegenwart. Ihm ist äusserer Glanz, persönliche Würde nichts, das Wesen alles. Er ist nüchterner Realpolitiker. Was sich nicht mit Gewalt erzwingen lässt, erreicht er mit List und geschickten Unterhandlungen. Er erkennt die tatsächlichen Ansprüche der Stämme an und wahrt doch die Interessen des Reichs. Er unterdrückt nicht die Einzelnen, sondern erzieht sie zu Mitkämpfern gegen den gemeinsamen Feind. Er ist kein Gegner der Kirche; aber er verzichtet auf ihren Segen, weil ihm der gute Wille des Volkes mehr wert erscheint als glänzende Zeremonien. Sein Sohn Otto aber vereinigt in sich den klugen Sinn des Vaters mit dem starken Selbstbewusstsein und dem hochfliegenden Ehrgeiz Konrads. Er wird sich die Kirche ebenso dienstbar machen, wie die Fürsten und, ein zweiter Karl der Grosse, auf der von Heinrich geschaffenen Grundlage das Reich zu neuer Herrlichkeit ausbauen.

Man darf auf den Fortgang von Gumppenbergs Werk gespannt sein. Wird der Dichter auch nicht der so heiss ersehnte Messias des modernen Dramas sein: schon ein mit soviel ernstem Wollen gemachter Versuch ist als ein entschiedener Schritt vorwärts zu schätzen. Kommen wird das moderne Neue Drama. Das ist keine müssige Prophezeiung. Die ganze Entwicklung der Dramatik, nicht nur Deutschlands, strebt auf jene Gattung hin. Ibsen und Björnson haben uns echte Ideendramen geschenkt; in den engen Grenzen des Gesellschaftsstücks, Puppenheim, Rosmersholm, Frau vom Meer, wie in dem gewaltigen Massstab von Libussa und Moloch: Peer Gynt, Kaiser und Galiläer, Über unsere Kraft. Es wäre ein

ertötender Gedanke, anzunehmen, dass die Arbeit der bedeutendsten Geister für Deutschland sollte umsonst gewesen sein, dass Grillparzer und Hebbel nur in Skandinavien rühmliche Nachfolge fanden. Sollten Grillparzers Libussa und Jüdin, Hebbels Agnes Bernauer und Gyges die einzig vollendeten Dramen bleiben, in denen die evolutionistischen Ideen des neunzehnten Jahrhunderts sich spiegeln? Sollte, wie die abstrakt-spekulative Philosophie Hegels, nicht auch die naturwissenschaftlich begründete Weltanschauung Darwins und Spencers dramatische Gestaltung finden? Ist es eines modernen Dramas würdig, immer nur die Notwendigkeit individuellen Sterbens zu motivieren? Muss es sich nicht dazu aufraffen, darzustellen, dass im individuellen Vergehn das Wachstum der Gattung liegt? Muss es nicht das Verhältnis des Einzelnen zur Idee von allen Seiten aufzeigen, indem es die Dialektik der dem Individuum jeweils fassbaren Seite der Idee wieder und wieder zum Austrag bringt? Muss das wahre Drama nicht im Zuschauer das Gefühl erwecken, dass er eine Phase in dem stetigen Vorwärtsschreiten der Menschheit miterlebt hat? Die Entwicklung, die in Wissenschaft, Technik, bildender Kunst, sozialem Leben mehr und mehr einer kollektivistischen Kultur entgegenstrebt, kann am Drama nicht spurlos vorübergehn.

Inhalt.

